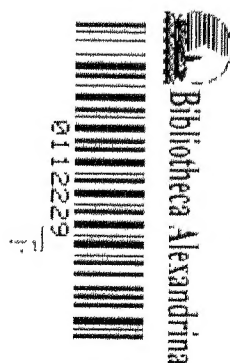
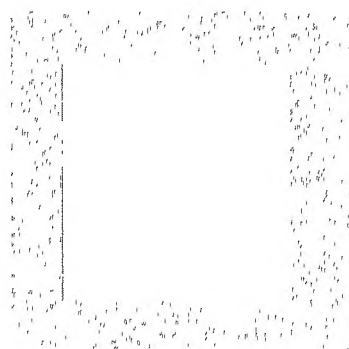
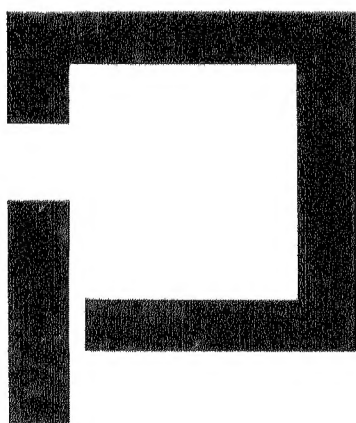
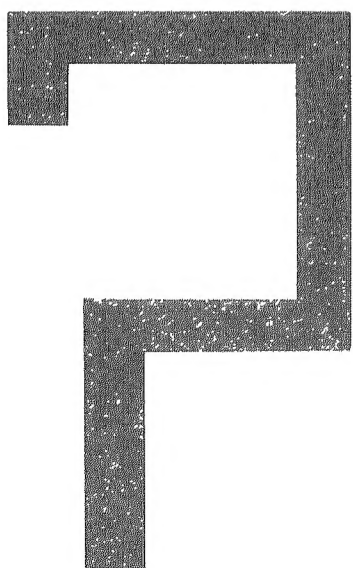


# أسئلة الشعر

جهد فاضل





**أسئلة الشعر**

**حوارات مع الشعراء العرب**

رقم الايداع 949



جهد فاضل



General Organization of the Alexandria  
Library (GOAL)  
*Al-Maktaba Al-Alexandrina*

# أسئلة الشعر

## حوارات مع الشعراء العرب

الهيئة العامة لـ ١٩١٠ المكتبات	
رقم التصنيف	٨٩٢.٧١٥٥٩
رقم التسجيل	٤١٨٦٨

دار العربية للكتاب



## مقدمة

سُجِّلَتْ أعنف المعارك الأدبية في هذا الجيل على جبهة الشعر أكثر مما سُجِّلَتْ على أية جبهة أخرى لأسباب كثيرة في طليعتها تلك المكانة الخاصة للشعر في نفس العربي. فالشعر ليس فنه الأثير فحسب، بل هو جزء جوهري من مقوماته الروحية والوجدانية. ولأن الشعر بهذه الدرجة من الأهمية، فالعربي لا يعرف الحياء إزاء هذا الشاعر أو ذاك، أو إزاء هذا اللون من الشعر أو سواه. فالشعر يستدعي الحماسة والعصبية والانحياز. وإذا كان هذا هو حال العربي إزاء الشعر والشاعر، فلن حال الشاعر إزاء الشعر الآخر والشاعر الآخر أشدَّ وأدهى..

ما من جيل بلغت فيه معارك الشعر أوجهاً كهذا الجيل. فمنذ ظهر الشعر الحديث في الخمسينات بدأت معارك قلما شهدت فترات هدنة: فمن مؤيد للانقلاب الذي قام به الرواد، معترف بشرعيته على أساس أنه مجرد اجتهاد على الشعرية العربية، إلى معارض له يعتبره اغتصاباً خالياً من أية شرعية، إلى فريق ثالث يرى أن كل ما يذكر بالشعرية العربية كالوزن والقافية لا علاقة له بالشعر، وأن ما يُصطلح على تسميته بقصيدة النثر هو شكل الحداثة الشعرية الأوحى في هذا العصر. ولم تنحصر المعارك بالشكل الشعري وحده بالطبع، بل تعدّته إلى موضوعات كثيرة سواه. ما هي أسئلة الشعر عند العرب اليوم؟ ما هي آفاقه؟ ما هي الحداثة الشعرية، أية حداثة؟ ما الذي يُعتبر من الحداثة وما الذي يُعتبر من سواها؟ ما هو الإبداع الشعري؟ كيف نلتمسه؟ كيف نميز بين الإبداع والبدعة؟ ما هو الفرق بين الحداثة والتجديد؟ ما هي البوصلة التي حكمت تجربة هذا الشاعر أو ذاك؟ كيف يروي كل شاعر تجربته؟

في الكتاب الذي بين يدي القارئ أجوبة كثيرة على هذه الأسئلة، ربما بعدد الشعراء أنفسهم، أجوبة متعددة متناقضة، متصادمة. روت الصوفية قديماً أن الطرق

إلى الله كعدد أنفس بني آدم. تماماً كالطرق إلى الشعر بنظرنا. فما من فنّ تتسع فيه الطرق والطرائق والتجارب والرؤى والأنظار كفن الشعر. ولكنه فن «نخبوي» بطبعه، وطالبوه كثر، إلا أن الواصلين إلى سرّه، أو المرثمين العباقرة في ناديه، قلّة قليلة. كما أنه، برأي الكثيرين، فنّ موجه لطبقة من المتلقين لديها استعدادات خاصة لتلقّي الشعر، تماماً كالطبقة الخاصة التي تبدعه، أو تبدع البارع منه، على حدّ تعبير الشاعر الفرنسي بول فاليري الذي كان يعرف الشعر بأنه فن البارع من الشعر. وإذا كان من نموذج فذ لهذا الشعر العظيم عند العرب، ينعقد عليه الإجماع، فهو المتنبي الذي أبدع مثل هذا الشعر، والذي لم تكن مصائر الشعر عنده منفصلة عن مصائر قومه وأمته.

أستلّة الشعر العربي في واقعه الراهن، وفي آفاقه المستقبلية، هي موضوع هذا الكتاب. فعلى صفحاته تنتشر حوارات شتّى أجريتها على مدى السنوات الماضية وأشعل قسم منها معارك وحرائق كثيرة لم تنطفئ حتى الساعة. وهي حوارات نلتقي فيها مع شعراء من مذاهب وأجيال شعرية مختلفة، ومن أقطار عربية مختلفة: من لبنان وسورية والعراق وفلسطين والجزيرة ومصر والسودان وليبيا وتونس والمغرب. ولذلك فهو كتاب شعري كما هو كتاب قومي وديموقراطي.

وإذا كان هذا الكتاب موجهاً إلى كل المعنيين بقضايا الشعر والأدب بصورة عامة، فإنه موجه بصورة خاصة إلى أجيال الأدب الجديدة. فهو يحمل إليهم تجارب أساتذة، وكلمات أساتذة يحسن حفظها كما يحسن تجاوزها. في تراثنا العربي تقليد كان يقضي بملزمة المريد لشيخه حتى يبلغ أشدّه، عقلاً وأدباً. هذا التقليد المضيء الغائب عن حياتنا الأدبية المعاصرة يذكر هذا الكتاب به فيجعل من صفحاته مجلساً أدبياً جديراً بأن يقدم الكثير لهذه الأجيال الجديدة.

جهاد فاضل

## مع أحمد دحبور

□ ما هي الثوابت في شعرك وما هي المتغيرات؟

- أعتقد أنني بعد مرور ٢٣ عاماً على صدور مجموعتي الأولى، وقد كان لي من العمر ١٨ عاماً، أستطيع أن ألفت إلى الوراء وأحدق إلى وجهي في المرآة لأضبط بعض ما بقي من ملاحي وما اكتسبته من غضون وشيب يضرب الصورة، وذاكرة تحتشد بمختلف أشكال الصور.

منذ صغري كنت مفتوناً بالإيقاع وبما يمكن أن يكون منطلق الشعر. مع أن للشعر فضاء لا يحده منطق بالمعنى الرياضي وبالمعنى المحسوب في الموازين المسبقة لكتابته، إلا أنه يستطيع أن يحتفظ بمنطق ما. منطق اللامنطق إذا جاز التعبير. فالصورة لديّ تكاد تكون مسببة على ما فيها من دهشة وغرابة. وتنامي الفكرة أمر يعنيني فقد تجد في مطلع القصيدة لمحة وردت بما كنت أعتقد أثناء كتابتها أنه عفو الخاطر. لا أرى أن كرة الثلج تكبر شيئاً فشيئاً في عرق غنائي، ومع ذلك فإن هذا الغناء لم يكن نوعاً من الرخاوة العاطفية. بل كان أحد شرائح روعي إذا جاز التعبير. إذا كنت أرى أن روعي لها موشور ضوئي ما، فإن للغناء حصة أساسية فيه.

النص الغائب لديّ، بمعنى الإحالة على الثقافات التي كسبتها من قراءتنا، من خبراتنا، من تلقين آبائنا، هو حاضر دائماً. منذ التضمينات البدائية في القصائد المبكرة لبعض الصور الإغريقية - وأنا في ذلك شأن أبناء جيلي أقلد الرواد - إلى ثمرات الإفادة من التراثين المسيحي والمسلم. والنسبة إليّ هذا طبعي. فأنا ابن شيخ وتربية مدرسة أرثوذكسية. إلى الإفادة من الموروث الشعبي. لكن هذه الإفادة لم تكن من باب التزيين أو التطريز. وما أذكر أنني استخدمت أغنية ما. أغنية شعبية ما. ويهدف الانصياع لحضورها في ذاكرتي أثناء كتابة النص. وإنما هذه الأغنية سرعان ما تنفشي في جسم النص وتأخذ نبضها العضوي فيه.

كذلك الأمر يصدق على التراث. وأحياناً يكون النص غائباً في بعض جزئيات الحياة التي رسخت في وجداني في فترة من الفترات.

أيضاً من الثوابت إذا كان من الممكن أن أورط الشعر في اصطلاح الثوابت، هناك قضية عمري. أي سؤال الوطن. لقد كانت علاقتي بهذا الوطن علاقة معقدة على نحو ما. ففي بداياتي عندما كنت تحت تأثير المدارس التي شاعت في الستينات في الشعر العربي، كنت أنأى عن أي ذكر لاسم فلسطين كما لو كان زج اسم الوطن في القصيدة يورط القصيدة في المباشرة والخطابية وما إلى ذلك. حتى إذا تقدمت خطوة وظهرت صورة الكفاح المسلح وازدهرت «الفلسطينية»، إذا جاز التعبير، وجدت أن فلسطين أصبحت ضابط إيقاع في القصائد التي كتبها في الستينات والسبعينات.

ولقد كان عليّ أن أنتظر عقداً كاملاً ربما حتى أدرك أن المشكلة أيضاً ليست على هذا النحو. فليست القضية أن تذكر اسم فلسطين أو ألا تذكره. المهم هو كيف تقترب منها وتتعامل معها. لقد عبرت بأشكال مختلفة عن هذا الوطن فقده. الحوار معه. المعاناة في سبيله. اليقين من الوصول إليه. تماهيه في العالم. إلى آخر هذه الأسئلة التي تؤرق شاعراً في مثل وضعي.

أما ما تساقط مني أثناء الطريق فهو كثير بطبيعة الحال. وحسبي أنني في مجموعاتي السبع أرى أنه ما من مجموعة جديدة لي ألا وفيها إضافة ما. نرة جديدة. لهجة جديدة على لغتي السابقة. وغياب لهجات في مجموعات سابقة. طبعاً هذا الأمر لا يمكن أن يرى بالعين الفيزيائية المباشرة. ولكن صاحب العلاقة الذي يراقب طوله وازدياد وزنه أو ضعفه يستطيع أن يراقب نفسه ويدلي بحكم ما في هذا الشأن.

□ تحدثت عن غنائية ما. هناك من يقول إن هذه الغنائية من سمات الشعر في المجتمعات الرغدة أو المطمئنة. بينما في واقع فلسطيني وعربي متوتر ومعقد يمكن للدرامية أو للملحمية أن تكون أكثر تعبيراً أو أسلم أداة.

– لا أرى تناقضاً بين أن يكون الشاعر غنائياً ودرامياً في الوقت نفسه. ولعلي أشرت إلى غموق قصيدي، وهذا إذا جاز لي أن أفسره ليس له إلا اسم واحد هو القصيدة الدرامية. وأعترف بأنني سمعت هذه الصفة تلحق بشعري لأول مرة عام ١٩٧٢ في مهرجان الربيع الثاني عندما كان أستاذنا جبرا إبراهيم جبرا يناقش قصيدي التي أسهمت بها يومذاك. فضبط شخصية الولد الفلسطيني الذي يدعو إلى الكلمة

التي حذفتها الرقابة وتدرج معاناته وتلعثمه قبل أن يأخذ قراره بإطلاق الصيحة وصولاً إلى الجلجلة التي لا بد له أن يرتقيها حتى يكون جديراً بميلاد من صعد الجلجلة قبل ١٩٥٤ سنة .

### □ أي فلسطين غنيت في شعرك؟

- منذ منتصف الستينات كان بروز صورة الكفاح المسلح حالة احتفالية. لذلك كنت ترى تعابير من نوع عرس على الطريق الفلسطينية. وكان في هذا التعبير لون من ألوان التواطؤ بيني وبين القارئ. إن هذا العرس هو جنازة شهيد. كنت أصغي في ذاكرتي إلى أغنية أمي في أعراس إخوتي بالهناء ومن الهناء ياهنية. أغنية تقول هنا وأم الهنا وهنية. كل هذا الكلام فرح. ولكن هذا الفرح إذا سمعته يغني ستقع على نشيد حزين. وهذا ما يجري لدى كثير من الصحفيين والسياس الأجنبي عندما يراقبون عرساً فلسطينياً. يرون وجوهاً فرحة حتى إذا أغمضوا أعينهم سمعوا غناء حزيناً.

كانت هذه علاقتي بالوطن في البداية تماماً كما كانت الأم تعبر عن فرحها بعرس ابنها البكر بالبكاء. استقبلنا الثورة الفلسطينية، عودة الحضور الفلسطيني المغيّب، بخليط من زهو وبكاء. وهذا البكاء غير النذب الذي شاع لمدة عشرين عاماً قبل انتشار صورة الكفاح المسلح. حتى عندما جرت المجازر المريعة التي تعرض لها شعبنا العربي الفلسطيني كان هناك مرارة. شعور بالخذلان. وكان هناك استنهاض للضوء الكامن في الروح العربية رغم تعتيم المشهد. ولكن لم يكن هناك بكاء. لقد ظلم الشعر الفلسطيني للمناسبة ظلماً بيناً وعظيماً عندما كان يوضع في خانات جاهزة. إن هذا الشعر فاجأته الدموع بعد المجزرة الفلانية. وهذا شعر الثورة والغضب بعد المعركة الفلسطينية. هذا ليس صحيحاً.

□ وكيف تقيم تعامل الشعراء الفلسطينيين بصورة عامة مع الثورة؟ هل تعتبر أن هذه القضية العظيمة أنتجت شعراً عظيماً وأدباً عظيماً؟

طبعاً الأمر سهل. إذا كان الشاعر يقدم حصيلة حياته في شعره فطبعي أن الشعراء الفلسطينيين قدموا، بشكل أو بآخر، حصيلة حياتهم. حياة شعبهم. حتى شاعرة بعيدة مثل سلمى الخضراء الجيوسي، رغم رومانسيتها في «العودة إلى النبع الحالم»، تجدد فلسطين تطل من شعرها على هذا النحو أو ذاك. حتى فدوى طوقان

الباكية في مجموعتها الأولى «وحيدي مع الأيام» تجد لفلسطين حضوراً لديها. حتى توفيق صايغ في مكابذاته المسيحية الأوديبية في مجموعته الأولى. تجد أن هذا المسيحي الأوديب هو فلسطيني. ليس فلسطينياً بمعنى الصراخ الوطني، وإنما بمعنى هذه الرقعة من الأرض التي تمت عليها آلام المسيح الذي له ترتيبه الخاص بشأن علاقته مع أمه. قل الأمر نفسه عن جبراً إبراهيم جبراً الذي كان متهماً في الخمسينات والستينات بأنه منصرف إلى «التموزيات» وأن ما يكتبه ترف ذهني. وما إلى ذلك من تعابير جاهزة كان يتهم بها بعض الشعراء آنذاك. أنت ترى أن «تموز في المدينة» هي عبارة عن قصائد في فلسطين. أو من وحي الشجن الفلسطيني..

هذا عن الشعراء الذين هم متهمون بأنهم بعيدون عن فلسطين. فما بالك بالشعراء الذين ولدوا ووقفوا عمراً في المحرقة الفلسطينية. مثل أبناء جبلي الذين ولدوا في المخيمات. وأبناء جبلي الذين ولدوا وترعرعوا في ظل الاحتلال، تحت بندقية الاحتلال؟

مهما حاولت أن أتزيا بأسئلة فلسفية، تأملية، ذهنية فلا أستطيع أن أنسى أنه كان لي من العمر ستان باليوم عندما خرج بي أهلي من حيفا. أبناء جبلي في العرب والعالم كان أهلهم يطفثون لهم الشمعتين. أما أهلي فكانوا يعدون لخرج صغير على حمار يضعونني ويضعون أختي عليه. مررنا بلبنان لنستقر في سوريا حتى عام ١٩٦٨. ثم تبعثنا بعد ذلك. حتى لو كنت ذاتياً أبعد حدود الذاتية فلا بد لي أن أسجل ما جرى لي. لذلك ليس من المصادفة أن يتسم شعر أهلنا في الأرض المحتلة بالحرص على الذات. على البقاء «وصنت العشب فوق قبور أسلافي» يقول توفيق زياد. وقصائد أخرى لراشد حسين وحنأ أبو حنا ثم الجيل التالي جيل محمود درويش وسميح القاسم وسالم.

كان المهمل هو البقاء على الذات الذي هو خطر الانقراض. عقب البندقية في ظهره وفي سواعده.

أما نحن الجيل الذي ترعرع في المنفى إلى أن التقطته الثورة الفلسطينية. فلعلي أدلي بسر هو أننا تقريراً لا نتحدث عن العدو في الشعر. نتحدث عن الوطن. نتحدث عن النفس. نحول بيننا وبينه. حتى العدو هو صورة ذهنية. هو فكرتنا عنه لأننا لم نر عدواً بالعين الفيزيائية.



هذه مسألة مهمة وربما تواجه الروائي والقاص الفلسطيني أكثر مما تواجه الشاعر، ولكنها حقيقة.

نتقل إلى السؤال التاريخي عن مهمة الشاعر، وهذا ما يتعرض له الشاعر الفلسطيني غالباً بالسؤال، مهمة الشاعر. ماذا يكتب. ما هي جدوى الشعر؟ أيضاً تطوّر الوعي له دور في الإجابة عن تنضيد الأجوبة. في أواخر الستينات وأوائل السبعينات فرحنا لولادة الثورة. وكنا نعتبر أن الثورة تعني الجماهير والشاعر له دوره عند الجماهير. فنأتي إلى المخيمات ونرفع شعارات من نوع الشعر في خط النار. قرر اتحاد الكتاب الفلسطينيين آنذاك أن يرفع شعار «الشعر في خط النار». وليُجمع الناس تحت «خط النار». وليُجمع الناس تحت خط النار. كان الشاعر يصطدم بطموح الشعر العربي آنذاك في التطور والتعامل مع الرموز والإجابة عن الأسئلة التي تقترح على الشعر أن يكون جديراً باسمه وبين الجمهور البسيط ذي المستوى الواحد الذي يريد غرسه في القصيدة. هنا في هذه المرحلة، في أواخر الستينات ومنتصف السبعينات، ربما قدم الشاعر من حيث يدري أو لا يدري بعض التنازلات. كان يستخدم تعابير مباشرة، أو كان يلجأ إلى مفاتيح راهن على أنها ستفتح قلوب الجماهير. أو أحياناً كان يشعر بالعجز عن اختراق هذه الكتلة التي اسمها الجمهور. كان يكتب نصوصاً بالعامية أحياناً ليقرأها على الناس. هذا أدى إلى غلط في فهم الشعر وفي فهم علاق الشاعر بالشعر. لهذا قلت في مقدمة مجموعاتي السبع: الفرق كبير بين الشعب الذي هو محرك وصانع التاريخ وبين ما هو قاعة مهيبة لحماية الأعصاب في قاعة مغلقة.

□ الهاجس الفني أو الشعري ما كان ينبغي أن يغيب إلى هذا الحد.

.. أنا أسجل ما جرى وكان علينا أن ننتظر عقداً كاملاً حتى تتغير طبيعة السؤال الفلسطيني ويكون الشاعر قد اكتسب خبرة وأصبح أكثر إخلاصاً للشعر ووجد أن العلاقة مع الجمهور أخذت أشكالاً مختلفة.

القصيدة الدرامية التي من شأن تسلسلها ومن شأن نموها أن يضيئاً فرصة للجمهور المتنور لالتقاط مفاتيح ما ومتابعة القصيدة. ولكن مع ذلك فإن الرهان ليس على هذا الجمهور الذي يصطاد مفتاحاً شعرياً. الرهان هو على تطور المجتمع بكامله. لا بد من التسليم بأن هناك حاجة إلى فئة موصلة بين الشاعر والجمهور. لتكن النقاد.

ليكن الوعي الاجتماعي . ليكن التعليم . ليكن التدريب على قراءة الشعر وفهم الشعر . نحن لا نستطيع أن نحب الموسيقى الكلاسيكية قبل أن نفر منها ونتعذب ونضجر منها كثيراً في البداية حتى تألف الموسيقى وسريانها في قلوبنا . بعد ذلك يمكننا أن نأخذ السيمفونية التي نرغب فيها دون خوف . الجمهور لا ييذل هذا الجهد بشأن الشعر . يريد الشاعر جاهزاً ، يريد أن يرى نفسه في القصيدة . الجمهور الذي يصفق لا يصفق للشاعر . إنه يصفق لرغباته . لقدرة على جر الشاعر إلى مصيدته . وهكذا فإنه بقدر ما يكون الوصول إلى أوسع مساحة جماهيرية شعبية أمراً مطلوباً وحيوياً للشاعر ، يكون مهماً أن يظل هناك ثابت لا يجوز التضحية به . وهو المستوى الفني وتطوير القصيدة من داخلها وداخل بنائها العام . وبالتالي تطوير الشاعر نفسه بنفسه .

□ هل خضعت في يوم من الأيام لتأثير النظريات المختلفة عن الشعر من حداثة وغير حداثة!

- أعترف بأنني خضعت لهذا الابتزاز . أي للتصور المسبق للشعر بغض النظر عن المدرسة التي يصدر عنها هذا الابتزاز . مجموعتي الثانية : «حكاية الولد الفلسطيني» هي عملياً مجموعتي الأولى . لأن المجموعة الأولى التي كتبتها وأنا فتى ليست سوى شهادة على التمرينات . المجموعة الأولى كل ما فيها أنها سليمة العروض ومتجانسة في مداراتها . بسداجة مذهشة كنت أعتقد أن ارتباط اسم الشاعر باسم شاعر كبير هو امتياز له . وكنت حريصاً على أن يقال عني إنني أقلد خليل حاوي وأتعمد أن أضع صورة تذكّر به .

لكن المجموعة الثانية «حكاية الولد الفلسطيني» قدم لها الصديق الأستاذ ناجي علوشي بعنوان «المدرسة الواقعية الثورية في الشعر والفن والأدب» . ومع أنني لم أكن قد استوضحت ما هي الهموم الفنية لهذه الواقعية الثورية . إلا أنني أصبحت أشك في أنني أنتمي إلى حزب الواقعية الثورية حتى لو وجدت نفسي بين مجموعة . وجدت أن من شأن أي مدرسة أن تطمس الملامح . فهؤلاء واقعيون ثوريون . وأولئك قوميون اشتراكيون . وأولئك رمزيون . . أين أنا في هذا الزحام؟ وما هي الروايز التي تميز شاباً يناطق الصخر من أجل أن يصل إلى نبرته وملامح روحه من آخر ضمرت غفلة الروح لديه؟ تحت سقف الواقعية الثورية كنا كلنا سواء . ومنها إلى الاستلاب المشترك . وربما كان ، بحكم البروتوكول ، الشاعر الأكبر سنّاً يرأس الجماعة . . هذا الانصراف

للشعر تحت وهم ثوريته ذكرنا بأشياء كثيرة إلا ماهية الشعر. وهكذا كان عليّ أن أطلق هذه المدرسة طلاقاً بائناً في مقال لا يخلو من نزق وطفولية عندما كتب شخص ما كتاباً بعنوان الشعر الفلسطيني المقاتل وجعل لي حصة في الكتاب تكاد تكون ثلثه كنموذج ذهبي للواقعية الثورية التي يريد. فكتبت أنني بريء من هذه الواقعية الثورية، وأنا أبحث عن صوتي، وأنا أعتذر من التراث العربي. إنه خزانتي، والتراث العالمي أيضاً هو جزء من أراث ذاكرتي. وأن مدرستي الأولى هي الحياة.

أنا أؤمن ببساطة بحضور الشاعر في العالم. ليست عندي وصفة جاهزة عن كيفية الكتابة. قل ما تشاء. وربما أحافظ أخلاقياً كمواطن إذا كنت إنساناً صالحاً أو كنت غير صالح. أما بعد ذلك فإن الشعر سوف يتجسس عليك ويقدم لي تقريراً عنك. حتى رغم بروز الكليشيهات الجاهزة بمعنى أن حالة الشيزوفرانيا أن يكون الشاعر يعيش عالماً ويكتب عالماً آخر. حتى هنا للشاعر حساسيته التي تكشف الأكذوبة. ولذلك أصبحت أكتب الشعر بطلاقة. وأشعر أنني أخف وزناً وأن الجمهور لا يقف على أصابعي. ولا يجلس على الورقة عندما أكتب.

من جهة أخرى فإن النظريات الترينية الشكلانية كانت طبعاً تؤسس لإيجاد لغة شعرية. ولكنها استفحلت مع المنتصف الثاني للسبعينات إلى يوم الناس هذا.

هناك الشعراء المسترخون للتعبير الجاهزة وهم يصلون أحياناً إلى أبواب مسدودة. الذين يتحدثون عن لاغائية القصيدة هم أنفسهم يخوضون معارك أحياناً لتفسير ما اندرس من قولهم. إذن للشعر غائية ما. هدف ما. أنا لست شيخ كتاب حتى أقول أكتب في الموضوع الفلاني. للشاعر فضاء مطلق، ولكن في الحساب الأخير أين هنا من هذا الفضاء؟

الشعر شهادة. أخشى أنا من النظام العقلي الصارم الذي يفرض علينا هيكليّة جديدة. عملية جديدة للشعر من حيث الغرض الشعري. أن تصف الواقع. أن تعبر عن معاناتك إزاءه. تنتهي بضرورة الثورة عليه. هذا شبيه بأن تبدأ بالوقوف على الأطلال، فالنسيب، فشرح متاعب الطريق وصولاً إلى الممدوح. هذه أخت تلك. وطالما شكوت بحجم صوتي من التقليدية الجديدة التي تفترس الشعر العربي المعاصر. لهذا لا أضع شرطاً - على نفسي على الأقل - ماذا أكتب وماذا لا أكتب، هذا يبعث على اليأس أو يبعث على التفاؤل، ولكنني أفهم جيداً دور الناقد الذي يقاوم من أجل

أن يؤسس وعياً أو دوراً للشاعر. هذا مفهوم. أما عندما أكتب فأنا سيد نفسي. إذا كنت محبباً أو مكسوراً لا أستطيع إلا أن أكون كذلك. هناك تعبير خطير لتوفيق صايغ في نص مبكر له: «أعرج وعرجاء لا يكونان صحيحاً». فإذا كان الواقع أعرج، وإذا كان الشاعر ذا عاهة، بمعنى أن يكون يائساً، فبالتأكيد أن علاقته لن تصنع معه علاقة صحية. الجميل في الشعر أن يكون معافى روحياً. أن يكون منحازاً إلى الهواء والشعر والجمال والفرح والوعود. ولكن لا يعني هذا أنها مواصفات مطلوبة لدخول جمهورية الشعر. الموقف هو الذي يحسم في الأمر ويصنف وينضد. وأنا أعتبر أن قراءتي لما يقوله هذا الناقد جزء من حياتي أيضاً. حتى هذا الزاد النظري هو جزء من حياتي، جزء من الظرف الموضوعي.

(الحوادث ١٩٨٨/٧/١٥)

## مع أحمد سليمان الأحمد

### □ كيف كانت نشأتك؟

- أنا أعتقد أنها كانت نعمة لي أن انشأ هذه النشأة العلمية والوطنية والقومية والإصلاحية في بيت والدي . فتحت عيني وبيتنا هو مدرسة علمية ، وحامل لواء النهضة الثقافية والقومية في محيطنا . لماذا غيري ، وقد عاش في هذه البيئة - قد لا يكون عاش في البيت - انتهج هذا النهج الآخر؟ هذه قضيته وليست قضيتي . ولكن كما أن في الحقل الوطني والقومي قام ناس خانوا وطنهم وخانوا تراثهم وخانوا استقلاليتهم ، أيضاً يجب أن يكون مقابلهم في الحقل الأدبي ناس يحملون هذه الراية المنكسة نفسها مهما حاولوا أن يرفعوها ، والمكسورة مهما حاولوا أن يظهروا على أنهم منتصرون .

هؤلاء الذين أرادوا أن يحملوا رايتها قرناء تلك المدارس الخيانية التي انكرها الشعب بجماهيره ثم قضى عليها . وأنا اعتقادي أن هذه المدارس - إذا سميناها كذلك - ينكرها الفن الحقيقي . ومهما بقيت ، سيبقى دائماً في الحياة شيء شاذ ، شيء خياني لنستعمل ما رُدد أحياناً بشكل ضروري ، وأحياناً بشكل يريد أن يخفف من وقع هذه الكلمات التي نستخدمها في كل المجالات فلا تصبح جارحة أو قاسية كما يراد لها أن تكون في الواقع . إننا مهما استعملنا من كلمات جارحة وقاسية لا نستطيع أن نعبر عن هذا الدور الاجرامي الذي تقوم به فئات معينة في الحقل الوطني والحقل القومي ، وكذلك في الحقل الفني والثقافي .

يُخيل لي أن هؤلاء الشعراء ، ومنهم أدونيس ، يعيشون في الصحف والمنظمات التي وراء هذه الصحف ، وفي نوع من الدعايات أكثر بكثير مما يعيشون في الانتاج الأدبي . أي أنك تسمع بهم ، تسمع بنظرياتهم ، تسمع بفحيتهم أو بنعيقهم المتزايد ، ولكنك لا تقرأ العمل الإبداعي ، وهم راضون بذلك لأنهم ليسوا مبدعين ولم يريدوا

عملاً إبداعياً، وإنما أرادوا تحريماً، وقد وصلوا إلى هذه النتيجة. يملأون الصحف، يهاجمون، يحاولون أن يجتذبوا الناس الضعاف. مرة قلت لأحد الأصدقاء: أنا لا أريد لأحد أن يقلدني، أنا لم أقلد أحداً. التأثير غير التقليدي، ولا يوجد إنسان في الدنيا لا يتأثر. التأثير من طبيعة الحياة. أنا أريد لكل إنسان أن يكون مبدعاً، والعظيم أيضاً لا يمكن أن تقلده. تأتي إلى المنتهي فلا تستطيع أن تقلده، ولكن أن تأتي بهذه الأسماء التي نتحدث عنها، التافهون هم الذين يستطيع كل تافه أو كل قاصر أن يقلدهم. والقاصرون هم الأكثرية لأن المبدعين هم الأقلية. القاصرون هنا يقلدون القاصرين، هذه تصبح مدرسة القاصرين. أما أن نقلد الشوامخ فهذه عملية صعبة وغير ممكنة فننصرف عنها. تأتي إلى الشاعر الكبير نشعر أننا لا نستطيع أن نقلده فننصرف إلى القاصر نقول: نعم هذا نستطيع أن نقلده. إذا اعتز بعض القاصرين بأنهم جذبوا إليهم عدداً من الذين يكتبون في الصحف، فهذا نوع من الارتزاق والتعيش وراءه أشياء كثيرة لا تعطي شرفاً.

□ نحب أن نعرف رأيك بشعراء سوريا المعاصرين: بيدوي الجبل ووصفي قرنfli ونديم محمد وعمر أبو ريشة ونزار قباني وأدونيس، وبخاصة من الناحية الفنية؟

- أنا بشكل عام أتكلم دائماً عن الظواهر أكثر مما أتكلم عن الأسماء. عندما أتكلم عن ظاهرة التفاهة، عن ظاهرة الانسياق في تيار معادٍ لأدبنا وتراثنا، لا يعني أن أقول إن أدونيس، أو سواه، وراءه، يعني أن أهاجم الظاهرة بعينها. ولكن هذا لا يمنع من إبداء الرأي بهؤلاء الشعراء، بيدوي الجبل ونديم محمد وعمر أبو ريشة ووصفي قرنfli وسواهم. هذه الأسماء جيدة وسيبقى شيء منهم للتاريخ. إن تميز بدوي الجبل عنهم هو أنه سيمدّ ظللاً إلى المستقبل أكثر منهم، أي أنهم لن يستطيعوا أن يتجاوزوا المراحل التي سيجتازها شعر بدوي الجبل. عمر أبو ريشة كان له تأثير كبيرة في مرحلة من المراحل، وأنا واحد من الذين تأثروا به في فترة من الفترات. هذه أشياء لا أرى فيها ما ينال مني إذا قلتها. نعم لقد تأثرت بشعر عمر أبو ريشة في فترة من الفترات، من فترة ١٩٣٦ إلى فترة الخمسين. في الواقع أن عمر أبو ريشة أنهى نفسه في عام ١٩٥٣ كشاعر رغم تألقه في فترة من الفترات.

وصفي قرنfli أيضاً شاعر كان له دوره في مرحلة من المراحل، وقد ظلت له هذه

القيمة عندما ندرس مرحلة ما. هل استطاع أن يجعل منها قضية عامة؟ نعم في قسم من شعره استطاع أن يرفعها إلى مجال إنساني ومجال شمولي.

نديم محمد شاعر رومانسي عذب خصوصاً في ديوانه (آلام). فهو يعبر عن مشاعر إنسانية ذاتية، ولكنه استطاع أيضاً أن يرفعها إلى مجال الشمولية والإنسانية. إن الشعور الذاتي إذا بقي محصوراً ولم نستطع أن نجعل منه هذا الشعور الإنساني يبقى صيحات ألم أو فرح مضحكة في حالتها، ولا تمسنا نحن. ولكن الشاعر هنا جعل منها قضية إنسانية. وقد استطاع بهذا القسم من شعره أن يفعل هذا.

### □ ونزار قباني؟

- نزار قباني في مرحلة من المراحل، ليس في شعره الأول، ولكن في شعره الأوسط استطاع أن يجد لونا من لغة الحياة البسيطة السطحية. هو لم يكن في حياته شاعراً عميقاً، ولم يكن في حياته شاعراً مثقفاً. ولكنه كان معلماً في استخدام الكلمات، وفي الالتفات حواله، واقتناص ما يريد به المثقف البسيط. وقد رافقته في فترة من الفترات دعاية كبيرة منذ إنطلاقته. كبار شخصيات سوريا السياسية والأدبية المحترمة مثل منير العجلاني رافقوا وتعهّدوا إنطلاقته. الجو الدمشقي ثم ظروف معينة عملت لمصلحته، وبعد ذلك علاقاته تطورت.

قلت إن عمر أبو ريشة توقف كشاعر عام ١٩٥٣، الحقيقة لا أدري متى توقف نزار قباني. ولكنني أذكر أنه منذ خمسة عشر عاماً على الأقل أصبح نزار قباني شاعراً عادياً، ولا يجدر بشاعر يحترم نفسه أن يقول شعراً بعد ذلك الوقت. لقد كان الأحرى به أن يتوقف عن قول الشعر نهائياً وليس في ذلك مسبة أو عار. لقد أعطى ما يستطيع إعطاءه. أما أن يتابع نفوذه ونفوذ من وراءه فهذا شيء آخر. أي إنسان يستطيع أن ينشر وأن يتابع. هو بنفوذ اسمه أو نفوذ آخر يستطيع أن يجر صحفاً معينة وكتاباً معينين إلى خلق ضجة حوله خصوصاً في الصحافة اليومية والأسبوعية التي يهيمها أن تملأ حقولها أكثر مما يهيمها هل هي تؤدي رسالة حقيقية. .

هذا رأيي في القباني. إنه متوقف منذ زمن طويل عن قول الشعر. ما كتبه في فترة سابقة له نوع من النكهة الخاصة، ولكنه ليس شاعراً كبيراً، ولا يمكن له في حياته أن يكون شاعراً كبيراً ولا شاعر أمة. هذا شيء آخر تماماً.

عن أدونيس، سئل مرة أخى بدوي الجبل عنه. بدوي الجبل كان يجامل أكثر مما أنا أجامل. لم يكن بدوي الجبل يريد أن يجرح إنساناً على الإطلاق. ولكن عندما يجب أن يقول كلمته، وعندما يرى أن هذه الكلمة سيكون لها نتائج وعواقب، فهو لا يتردد أن يقول هذه الكلمة ولو قاده إلى الردى. هذه أشياء أشهدها له رغم مجاملته أحياناً.

سئل بدوي الجبل عن أدونيس فأجاب: لو أراد لكان شاعراً. لقد انطلق انطلاقاً معقولة، لغته كانت جيدة. وقد يكون قرأ قسماً كبيراً من شعرنا التراثي، وثقافته العربية جيدة، وقد انطلق من جبل يكثر فيه الشعراء ويكثر فيه الذين يحسنون اللغة.

«لو أراد لكان شاعراً» هذا كلام بدوي، رأيي أنا أنه لو استطاع لكان شاعراً. أنا لا أريد أن أمسه، ولكن في رأيي هو ليس شاعراً، إنه يتسلل بإيجاد بعض البدع، وفي تاريخنا الكثير من البدع. شعر أدونيس نوع من بدعة، والبدع لا تنتصر. قد تبقى. هناك بدع عجيبة غريبة في أمتنا وفي سواها من الأمم في العالم. ونحن ندهش لها أحياناً. وقد يكون لها أنصار، ولكنها بدعة. وفي البلدان المتقدمة تجد للبدعة أنصاراً. هو من أصحاب البدع التي قد تعيش، ولكن لا قيمة لها في تاريخ أمة.

مرة كنا جالسين عند بدوي الجبل وكان هناك أحد الشعراء التقليديين الكبار في سوريا - لا أريد أن أذكر اسمه الآن. طلب منه البدوي أن يسمعه شعراً. قرأ وإذا به في أحد الأبيات يكسر الوزن بشكل واضح جداً. أنا استهجن أن يكون شاعر يكتب من أربعين عاماً، وهو معروف، ومن حلب، وكان يأتي في الشهرة بعد عمر أبو ريشة في حلب. قلت له: هذا البيت مكسور. قال: لا. أبداً والحكم بيننا بدوي الجبل. قال له بدوي الجبل: إقرأه. قرأه. البدوي قال: لا. إنه غير مكسور. قلت أنا: إذا قال بدوي الجبل، أو لم يقل بدوي الجبل، إنه بيت مكسور، لأن العروض هو علم والعروض يقول كذا. ولأجل أنك أنت أصلح البيت. بدوي الجبل جامله فقال له: لا. البيت صحيح، وهو يعلم أنه مكسور.

ذكرت ذلك لاشير إلى مجاملة كانت تشوب تصرفات بدوي الجبل.

□ كثيرون ممن درسوا «حالة» أدونيس وأسبابه الموجبة في مواقف الشعوية والغلو التي وقفها ويقفها يقولون إن وراء كل ذلك شعوراً حاداً بمظالم، صحيحة أو



غير صحيحة، وقعت في التاريخ بحق أسرته. فهو سجين هذا الشعور الذي كان من الأجدر به أن يعالجه ويشفيه لا أن يحكم حياته الأدبية على النحو الذي حكمها.

- أنا انفي أن يكون هناك مظالم حدثت، أو أن شعوراً ينبغي أن يؤخذ به. بالنسبة للانطلاقة الأولى لأدونيس التي كانت عبارة عن نهج غير عروبي، وبالتالي غير وطني وغير إسلامي، هل يمكن أن نردها إلى واقع محلي في بيئتنا في الجبل العلوي؟ أنا أنفي ذلك نفيًا باتًا. لو كان مرد ذلك إلى واقع محلي لكان الأجدر أن يقع به الشعراء الذين لم يغادروا هذه المحلة. إن شعر هؤلاء هو من الوطنية والعروبة والتمسك بالتراث العربي الإسلامي بشكل مدهش. هذا واقع لا يشذ عنه أحد في معرفتي على الإطلاق رغم أنهم بعشرات العشرات إن لم أقل بالآلاف. إذن هذه نفيها من الأول.

أدونيس إنطلق لإنطلاقة تقليدية يمدح الحاكم. القى قصيدة في طرطوس مرحباً بشكري القوتلي ولا أدري هل هو الذي كتبها أم كتبها له أبوه لأن أباه كان شاعراً نظاماً ينظم الشعر. لا أدري إذا كان هو الذي كتبها، ولكن هو الذي القاها أمام شكري القوتلي ومنها: إذا حذفوا لاماً وياءً من اسمه بدت قوة لا يستطاع لها رد. إلى آخر ذلك. القوتلي من رؤسائنا ولكن ثقافة القوتلي كانت محدودة. وجد من قال للقوتلي الذي كان يقوم بزيارة للمحافظات إن هذا الشاعر الشاب من الأرياف، فأحب أن يساعده. أمر بتعليمه. عهد بتعليمه لنائب طرطوس ابن عمود عبد الرزاق وكان شاباً مثقفاً وغنياً. وتعلم أدونيس ولا أريد أن أؤرخ له ولا يهمني. أنا لست مؤرخاً ولست ناقدًا. إنني أحاول أن أفسر لماذا هذا الشذوذ فيه. هو غاب عن سوريا بعد ذلك. كان في الحزب القومي وحكم عليه ودخل السجن. ثم ذهب إلى لبنان. كان من ضمن أعضاء مجلة «شعر». أنا كنت من الناس الذين رفضوا أن ينشروا فيها رغم أنهم نشروا لي مرة فيها قصيدة من تلقاء أنفسهم وكانت نشرت في مجلة أخرى. أنا لم أرض عن ذلك ولا إخواني أرادوا أن أتعاون معهم. وقد اضطررت يومها للقول إنني أنا لم أنشر لديهم.

هناك أمور ربما يجب أن تترك للتاريخ أكثر مما يُفترض أن تعالج الآن. أنا دائماً كان يحيرني شيء. في فترة معينة، على سبيل المثال، أدونيس كان سورياً قومياً، ثم أصبح شعوبياً بشكل رهيب، ثم أصبح معادياً للإسلام بشكله الحضاري. بشكله التراثي، ويلجأ إلى أنواع من البدع. وهناك وجهات أجنبية. أنا الذي أثار دهشتي في تلك المرحلة ولم أجد له تفسيراً أن الصحافة الشيوعية والحركة الشيوعية قد تبنته، بما

فيها صحافة الاتحاد السوفياتي ووسائله الإعلامية . هذا غريب بحاجة إلى تفسير . في حين أننا كنا من الشعراء المعروفين وكنا من أصدقاء الاتحاد السوفياتي بشكل واضح ، ولكن طبعاً محافظين على استقلاليتهم وقوميتهم . الصحافة الشيوعية العربية والعالمية انصرفت إلى تأييد أدونيس الذي كان في ماضيه المعادي الأكبر للشيوعيين والاتحاد السوفياتي . انتم طبعاً تعرفون كتابه عن باسترناك في حين كان الكتاب التقدميون يدافعون عن الاتحاد السوفياتي ويحملون على الدعاية الغربية التي أرادت أن تصنع من باسترناك أو من سولجنيتزين أو سواهها نجوماً مضيئة في سماء الاتحاد السوفياتي . كان الكتاب التقدميون يهاجمون الغرب لاستغلاله هذه الأسماء . في هذه الفترة كان أدونيس الشاعر العربي الأول عند الصحافة الروسية أو الصحافة الشيوعية العربية بما فيها بشكل خاص الصحافة اللبنانية . في إحدى المرات كان حسين مروة يلقي محاضرة في اتحاد الكتاب السوريين ، وقد انسحبت أنا من المحاضرة رغم صداقتي له لأنها كانت محاضرة أدونيسية مؤسفة في الواقع . وقد دهشت لذلك مع أنهم هم الذين كانوا يلوموني عندما صدرت لي قصيدة غزلية في مجلة «شعر» قصيدة غزلية كتبتها كما أتذكر في فارنا أو صوفيا في بلغاريا سنة ١٩٥٧ . ومع ذلك تعرضت لهجوم شديد من أصدقائي لأن القصيدة نُشرت في «شعر» وقد نشروها كما ذكرت لكم دون علمي . كانوا يريدون أن يقولوا ضمناً إنهم «ربحوا» أحمد سليمان الأحمد لحركتهم . . انقلبت الأمور وأصبح الشيوعيون وفي طليعتهم حسين مروة يسرون في ركاب أدونيس . أنا أرد ذلك إلى فترات معينة . الآن ليس وقت بحث الأفكار والمبادئ الشيوعية وغير الشعبية ، في هذه العجالة ، ولكن يُخيل إليّ الآن أنهم رأوا في أدونيس وسيلة من الوسائل لتهديم التراث العربي الإسلامي وقد ساهم الرجل من البداية إلى النهاية في هذا السبيل مساهمة معروفة ومنكرة معاً . وليس لدي من جواب آخر .

اعتقادي هو أن هناك بعض الأشخاص الذين ليس لديهم الإبداع الكافي لأن يكونوا شيئاً في الحياة ، فوجدوا أشكلاً تضمن لهم ، حسب ظنهم ، الخلود دون أن يضربوا بفأس لحفر أساسات بناء أو صرح هذا الخلود ، ينفذون إلى قمة الأولب بقفزة بسيطة بواسطة قوة نافذة دون أن يتكلفوا لا المعاناة ولا التدريب ولا المشقة . مثلهم مثل بعض السياسيين الذين يذلون شعوبهم بابخس الأثمان ، فيحكمون بضمان من الأجنبي وانصياعاً لأوامره . يعملون لازدهار أسبائهم كما يتصورون ، ولكنه كما ترون ازدهار ملطخ بالعار في الواقع .

□ بالفعل هو ظاهرة غريبة في الشعر السوري وفي تراث عشيرتكم بالذات. أنتم شاعر قومي عربي، بدوي الجبل شاعر العروبة والوطنية والإسلام. نديم محمد... في التاريخ المكزن السنجاري والمنتخب العاني لم يكونا أبداً مثله. ماهي إذن أسباب هذا الانحراف؟

- هذه الملاحظة هي وحدها الدليل على أن هناك قوى منظورة وغير منظورة هي التي تجعل منه هذا الشخص «الضد». إنه كما تلاحظ ليس ذلك المبدع العظيم. إن الدعاية تصنع منه شخصاً مبدعاً ولكن في ميزان العطاء فهو ليس كذلك أبداً. أنه لا يقاس أبداً بالشعراء الكبار، لا بمن ذكرت ولا من سواهم.

هذه الجهات المنظورة وغير المنظورة، المعروفة وغير المعروفة، ونحن نعرفها، كما تسعى لتلميع أدونيس وأمثاله، فهي في الوقت نفسه تسعى للتعتيم على الآخرين الكبار. عندما عدنا مرة من الجزائر، حيث القينا قصيدة، كتب حسيب كيالي كما أذكر جيداً: «الذي يغيرني ويمضي أن شاعراً كبيراً مثل أحمد سليمان الأحمد لا نرى ناقداً يكتب عنه، في حين أن الآخرين، وهم يقصد من هم في حكم أدونيس، يملأون الصحف. هذا شيء يغير ويمض ويجب أن يُدرس».

أذكر مرة أنه صدر لي ديوان بالفرنسية وقد صدر بشكل فخم في فرنسا في سنة ١٩٨٦ وإذا به في سنة ١٩٨٩ يُهاجم في إحدى الجرائد الهزيلة لماذا؟ لأنه ديوان لأحمد سليمان الأحمد تُرجم إلى الفرنسية. «هل يعتقد الدكتور أحمد أنه إذا تُرجم له ديوان إلى الفرنسية أصبح عالمياً؟». في حين أنه تنقل في مطلع كل شمس دواوين عديدة إلى كل لغات العالم. هناك كتب عربية لا تُحصى قد نُقلت إلى الأجنبية. لم يزعجهم إلا نقل هذا الديوان إلى الفرنسية. لا شك أن هناك جهات ما فرضت عليهم أن يهاجموني.

ذكرت مرة، في حوار لي، أنني لا أفكر بجائزة نوبل، كما ذكرت في هذا الحوار أنه لا شك أن هناك ثلاثين كاتباً عربياً يستحقون هذه الجائزة، ولكن لا يُعقل أن تُمنح لهم جميعاً. بعد أيام هاجمني هؤلاء، وقالوا: أحمد سليمان الأحمد يرفض جائزة نوبل. في حين أن شاعراً من نوع نزار قباني يقول في إحدى المجلات: «لقد احتلت لندن ساعة ونصف»، دون أن يتهم عليه أحد إصلاً. والقباني كما تعلم وراءه شخصيات ومنظمات... وليس ورائي أحد.

(الحوادث ٢٠/١٠/١٩٨٩)

## مع أحمد عبد المعطي حجازي

□ هل في مصر الآن شعر أم عقم شعري؟

- أظن أن الشعر العربي يمر بمرحلة صعبة ليس في مصر وحدها، ولكن في معظم الأقطار التي ساهمت مساهمة كبرى في تاريخ الشعر وقدمت الجوانب الهامة في تراثه. فمثلاً في مصر هناك قحط شعري، هناك أسماء كثيرة جداً في مصر الآن. عشرات الأسماء لشعراء جدد، وهناك مجموعات شعرية وكراسات تصدر، وهناك كلام في نقد الشعر، ولكن المواهب الكبرى التي عرفناها لم تتكرر، لا أقول فقط في الخمسينات والستينات، بل حتى منذ أواخر القرن الماضي: الأجيال المتعددة المتعاقبة من الشعراء المصريين، جيل الإحياء: البارودي، شوقي، حافظ، إسماعيل صبري، محرم، نسيم، الكاشف، ثم بعد ذلك الجيل الذي تلاه، العقاد، المازني، شكري، ثم جيل مدرسة أبولو، وأخيراً الجيل الذي ظهر في الخمسينات والستينات. في الأعوام العشرة الماضية، أو بداية من السبعينات، لم تعرف مصر موهبة كبيرة ظهرت في هذه المرحلة الأخيرة. هذا أيضاً يمكن أن يقال إلى حد كبير عن العراق مثلاً، وهو بيئة شعرية كبرى وضخمة ومؤثرة وغنية، لا أتحدث طبعاً عن إضافات العراق للشعر العربي منذ القرون الإسلامية الأولى، ولكن فقط أتحدث عما قدمه للشعر الحديث وللشعر المعاصر. فأنت تجد أن جيل الإحياء أيضاً ظهر في العراق، ساهم مساهمة كبرى في حركة إحياء الشعر العربي في هذا العصر، كما نجد عند الكاظمي مثلاً، ثم في الجيل الذي تلاه مباشرة، جيل الرصافي والزهاوي، ثم في الجيل الذي تلا هذا الجيل: بعض الرومانطيين الذين ظهوروا في العراق كإبراهيم الوائلي، وحسين مردان على سبيل المثال. وأخيراً هذا الجيل العبقري الذي بلور حركة التجديد وقدم النماذج الأولى المكتملة في القصيدة الحرة أو القصيدة الجديدة، وأقصد جيل السياب والبياتي ونازك وبلند الحيدري. ثم ظهر جيل آخر بعد هؤلاء يتمثل في سعدي يوسف وحמיד سعيد وسامي مهدي وعلي جعفر العلق، لكننا لا نسمع عن جيل معاصر أو جيل

أخير ظهر في السنوات العشر الماضية . فترة السبعينات والثمانينات فترة قاحلة كذلك في العراق . ربما لا يكون الأمر على ما هو عليه في مصر ، ولكنه في النهاية يشبه أن يكون أيضاً قحطاً شعرياً في العراق . أتصور أن الأمر كذلك أيضاً في سوريا ولبنان . فليس هناك جيل جديد من الشعراء ، لا السوريين ولا اللبنانيين ، باستثناء الجيل الذي ظهر في جنوب لبنان ، وهذا جيل أنا أعتقد أنه امتداد لجيل الشعراء الفلسطينيين أكثر من أن يكون امتداداً للأجيال التي ظهرت في إطار ما اسميه مدرسة بيروت الشعرية . مدرسة بيروت الشعرية التي اهتمت اهتماماً خاصاً بالتقنيات الشكلية وبجماليات اللغة ، والتي حاولت أن تكون حلقة وصل بين شعرنا وبين الشعر الأوروبي ، والتي انتجت لنا شعر جبران من ناحية وشعر سعيد عقل وشعر صلاح لبكي ، وإلى حد ما شعر أمين نخلة ، هذا الجيل المتأنق ، مدرسة الصنعة والأناقة والزخرفة . أقول باختصار إنه أيضاً في لبنان وسوريا هناك قحط شعري .

السؤال إذن مطروح على حركة الشعر العربي كلها ، وليس مطروحاً عليها في مصر وحدها . . . مطروح عليها في كل مكان .

أنا أتصور شخصياً أن الأمر يتعلق بوظيفة الشعر العامة ، ومكان الشعر في الثقافة العربية المعاصرة ، ومكان هذه الثقافة من الحركة الوطنية .

لا شك أن الحركة الوطنية العربية ، أو سمّاها ما شئت : المد القومي العربي ، الثورة العربية . . هذه الحركة تعرضت لتصدعات عنيفة جداً ، وقاسية للغاية منذ عام ١٩٦٧ ، أي منذ هزيمة ١٩٦٧ ، وتعرضت لهذه الهزيمة فانهارت آمال كثيرة من الآمال التي كانت بمثابة محرك للعمل الثقافي العربي . ووقود لهذا العمل . تعرضت هذه الحركة أيضاً لتصدعات عنيفة من جراء الممارسات غير الديمقراطية التي عرفناها في كثير من أقطارنا العربية . هذه الحركة أيضاً تعرضت لهذه التصدعات نتيجة نمو النزعات العرقية والطائفية والعنصرية في بلادنا ، ولذلك تستطيع الآن أن تفهم لماذا تراجعت حركة التجديد الشعرية ، لأن هذه الحركة انطلقت أساساً من بيئة فكرية واجتماعية وسياسية همها الأول هو التقدم والتجديد والثورة والتغيير .

من المعروف أن القصيدة الجديدة ولدت في أعقاب نكبة عام ١٩٤٨ ، نكبة فلسطين . ومن المعروف أنها نمت وازدهرت في بيئة الخمسينات والستينات التي عرفت مداً وطنياً وقومياً وثورياً واجتماعياً وبقظة شاملة في أقطارنا كافة .

أظن أن الأمر متعلق بهذه المسألة، ولعلنا قادرون في المستقبل، عن طريق إدراك هذه الحقيقة، أن نبين أن القصيدة العربية كما هي الآن سارت في تيار آخر، أو اتجهت اتجاهاً آخر هو اتجاه التصنيع والزخرفة اللغوية والانغلاق في الألعاب الشكلية التي من شأنها أن تؤدي بالقصيدة إلى طريق مسدود وأن تصل إلى نقطة كنا قد غادرناها منذ زمن طويل، وهي خطر التقليد، لأن التقليد الذي نرى أن الشعراء الجدد، الأجيال الجديدة من الشعراء، كلهم متورطون فيه بوعي أو من غير وعي، هذا التقليد هو الذي ثارت عليه أجيال من الشعراء العرب في هذا العصر لكي تخرج من شعر الانحطاط، لكي تصل إلى شعر جديد، إلى ترسيخ فكرة الإبداع والتجديد والخروج. هذا كله مع الأسف الشديد نصل إلى هدمه، والخروج عليه، وخيانة مثله. والغريب أننا نرى أن هؤلاء الذين يقلدون هم الذين يرفعون أصواتهم بشعارات التجديد والخروج والإبداع واللغة الجديدة والحداثة إلى غير ذلك.

□ كنت صديقاً للشاعرين الراحلين صلاح عبد الصبور وأمل دنقل. هل يمكنك أن تتحرر قليلاً من الصداقة لتجيب على سؤال محدد هو: ما الذي يبقى منها؟

- يبقى من صلاح عبد الصبور الكثير، لأن صلاح عبد الصبور قبل كل شيء هو رائد هام من رواد حركة التجديد الشعرية المعاصرة. وهذا العمل الريادي له قيمتان: قيمة تاريخية لا تزول لأنه سابق، وقيمة فنية في ظني أيضاً أنها سوف تبقى.

صلاح عبد الصبور ساهم مساهمة كبيرة في خلق لغة شعرية جديدة. ومساهماته في ذلك تظهر قبل كل شيء في اكتشافه لشعرية اللغة العادية واكتشافه لأهمية العناصر المحلية في تراث الشعر العربي الفصيح، أي العناصر الشعبية، كما نجد خاصة في دواوينه الأولى. صلاح عبد الصبور أضاف أيضاً إضافة لا تتكرر. وفي ظني أنها ريادة جديدة. كذلك في مجال المسرح الشعري.

صلاح عبد الصبور شاعر كبير وسوف يظل له مكانه في تاريخ الشعر العربي من ناحية، وفي وجدان قارئ الشعر من ناحية أخرى، وهو لا يزال مؤثراً حتى الآن. أمل دنقل تبرز أهميته وإضافته الكبرى كذلك في حركة التجديد في لغته الخاصة.

وإذا كان صلاح عبد الصبور ينطلق من هموم وموضوعات كبرى يعالجها بلغة شعبية، إذا أمكن القول، فأمل دنقل كان يعمل العكس تماماً. لقد كان ينطلق من

هموم صغيرة، وموضوعات لها طابع ربما محلي، ولكن لغته كانت لغة فخمة، لغة وثيقة الاتصال بلغة الشعر العربي في أزهى مظاهرها، في أجمل صورها. شاعر استطاع أن يعرف العروق الخفية التي تمتد بدم آبائه وأجداده من كبار الشعراء القدماء. وهو الشاعر الذي استطاع أن يتغلغل في خفايا المدينة، في حياتها السرية الخفية غير المنظورة.

في ديوان أمل دنقل تجد هموم الموظف الصغير، والراقصة العجوز، وتجد صوراً من مقاهي المدينة، ومن ليلها، ومن نهارها المليء بالمشاكل الصغيرة. المليء بشخصية المدينة الخاصة. التي يتحدث عنها أمل هي بالطبع مدينة القاهرة وإن كانت قد تحولت في شعره إلى مدينة يمكن أن تكون أي مدينة عربية أخرى، بل يمكن أن تكون أي مدينة في العالم.

□ قيل الكثير عن تلك الليلة الحزينة التي انتهت برحيل صلاح عبد الصبور. وقد قرأنا لك بعض ذكرياتك عنها. أرملة عبد الصبور، السيدة سميحة غالب، تقول انكم وصحبكم في تلك الليلة وقفتم موقفاً سليماً من صلاح، وأنه لولا هذا الموقف السليم لما كان صلاح قد مات!

- لقد كتبت عن هذا اليوم الأليم في مجلة «الكرمل» شيء من التفصيل، وأنا طبعاً أعذر زوجة صلاح عبد الصبور فهي سيدة تأملت كثيراً لوفاة صلاح. ونحن تألمنا كثيراً، ولكن آلامها هي، لا أقول أكثر، وإنما أقول على الأقل إنها من نوع آخر تماماً. نحن فقدنا صلاح عبد الصبور الصديق والشاعر. القيمة الثقافية الكبيرة. وهي فقدت زوجها وفقدت رفيق عمرها وفقدت والد أطفالها. هذا شيء آخر. هذا ألم من نوع آخر. لذلك يمكن أن تكون شهادتها متلونة بهذه المشاعر الأليمة. ربما كانت تعتقد أن من واجب أصدقاء صلاح عبد الصبور أن يفعلوا شيئاً لانقاذه، ولكن ما حدث لم يكن ليترك أي مجال لانقاذ رجل تعرض لنوبة قلبية مفاجئة قضت عليه في الحال. وقد علمت فيما بعد أن هذه النوبة لم تكن الأولى بل سبقتها نوبتان قلبيتان، ولا أدري لماذا لم يحاول صلاح عبد الصبور أن يعالج نفسه، أو لماذا لم تحاول زوجته كذلك أن تذهب به على الأقل إلى الطبيب في هاتين النوبتين السابقتين، وقد وقعت احدهما في منزله، والأخرى في منزل صديقه وصديقنا الأستاذ فاروق خورشيد.

من الذي وقف الموقف السليم؟ لم يقف أحد موقفاً سليماً. هذا غير صحيح، لأن صلاح عبد الصبور كان ضيفاً عندي في منزلي، وأياً كان الأمر ربما يكون لي

موقف شعري خاص، أو موقف فكري خاص، أو موقف سياسي خاص، لكن هذا كله يكون بين الأصدقاء الأعزاء ولا يسبب ما يمكن أن يؤدي إلى وفاة رجل. ليست إطلاقاً لموقف أي من الموجودين، أو من الذين كانوا موجودين، علاقة بما حدث لصلاح عبد الصبور، بشهادة الطبيب الذي أشرف على محاولة إنقاذه، وهو أستاذ القلب في كلية الطب. لقد قال إن هذا كان سوف يحدث حتى ولو كان صلاح عبد الصبور في منزله، لو كان يقود سيارته، لو كان في أي وضع، لو كان نائماً. . . في أي وضع كل هذا سوف يحدث.

المسألة إذن لا علاقة لها بأي موقف سلبي اتخذته أحد من الموجودين، بمن فيهم الفنان بهجت عثمان الذي احتد في حوار مع صلاح عبد الصبور.

أنا من أكثر الذين يعلمون أن صلاح عبد الصبور لم تكن له علاقة سياسية بنظام الرئيس السادات. صلاح عبد الصبور كان موظفاً كبيراً في الحكومة المصرية. هذه الحكومة التي كان يستوي بالنسبة إليه أن تكون في هذا الموقع السياسي أو في ذلك. بمعنى أن هذا لم يكن يؤثر على مكانه الوظيفي، على وظيفته، طبعاً كانت له آراء سياسية. وربما كانت تختلف مع بعض آرائي. ولكن صلاح عبد الصبور مثقف وطني وأنا لا أعتقد إطلاقاً أنه وقع في أخطاء كبرى يمكن أن نشير إليها. كان مجاملاً، صحيح، وأيضاً المرحلة الأخيرة التي عاشها في حياته كانت مرحلة مثبطة للهمم. ومرحلة محطمة للأمال، مرحلة تشيع اليأس والاحباط والحزن العميق والاحساس بالفقدان والخسارة. هذا كله صحيح وربما كان من واجب صلاح عبد الصبور في ذلك الوقت أن يكون أكثر صلابة، لكن أخطائه ليست أخطاء شخص واحد، إنها أخطاء الجميع. كل أبناء هذا الجيل لا بد أنهم قد وقعوا في هذا الخطأ أو في ذاك من المسائل التي يمكن أن يكون حولها خلاف. لا بد أن تكون له نظرة خاصة، ولا بد أن تكون لغيره أيضاً نظرات أخرى. وهذا كله يمكن أن يؤدي إلى حوار، يمكن أن يؤدي إلى تمايز في بعض المواقف، إلى غير ذلك. ولكن لا يستطيع أحد أن يقول إن صلاح عبد الصبور وقع في خطأ كبير خاص. مثلاً فيما يتصل بموضوع معرض الكتاب، والكلام عن مقابلاته مع كتاب اسرئيليين، إلى غير ذلك. أنا أعلم أنه كان يتهرب من كل هذا، وأن موقفه في معرض الكتاب فرض عليه فرضاً. وهو أيضاً يحاول أن يعارض، وقد عارض بالفعل في مسألة إشترك اسرئيل في معرض الكتاب الدولي في القاهرة، في سنة ١٩٨١ على ما أتذكر.



إذن الأمر يتعلق باختيارات جائزة، ولم يكن مطلوباً من صلاح عبد الصبور، أو لم يكن مطلوباً من كل المثقفين المصريين أن يغادروا مصر إلى الخارج حتى ينجوا من هذه المآزق التي فرضت عليهم والتي لم يستطيعوا جميعاً أن يواجهوها مواجهة إيجابية. واجهها بعضهم مواجهة سلبية، كما واجهها آخرون مواجهة إيجابية. وعلى كل حال، لم يبق لنا الآن من صلاح عبد الصبور إلا شعره. وشعره ليس قيمة فنية فحسب، وإنما قيمة إنسانية كبرى كذلك. وهو شاهد على أن صلاح عبد الصبور عاش حياته أميناً مع نفسه، عاش ومات ميتة تشهد قبل حياته بأنه تعذب كثيراً، وكان صادقاً جداً مع نفسه.

□ ذكرت السيدة سميحة غالب أيضاً أن السيدة جيهان السادات قالت لها عقب مقابلتك للسادات، عندما عدت إلى مصر، إنك اشترطت للعودة النهائية الحصول على منصب... .

- أنا لا أصدق أن السيدة جيهان السادات ذكرت هذا الكلام للسيدة سميحة غالب، ولو كان لي أن أطلب منصباً من السادات كنت قبلت، لا طلبت، لأنني لا أطلب مناصب لا من السادات ولا من غير السادات. وأنا كنت في فرنسا عندما وصلت إلى مصر في سنة ١٩٨١، كنت وما زلت في منصب يحسدني عليه صلاح عبد الصبور نفسه... . أنا كنت أستاذاً في جامعة باريس عندما ذهبت إلى مصر سنة ١٩٨١ وما زلت أستاذاً في هذه الجامعة. وعندما التقيت صلاح عبد الصبور بعد عودتي إلى مصر في هذه السنة التي توفي فيها، وفي هذه السنة التي طلب فيها السادات مقابلي، قال لي صلاح عبد الصبور إنه ينوي أن يترك منصبه في مصر ويقبل الوظيفة التي عرضت عليه من إحدى الجامعات الأميركية. أنا أظن أن صلاح عبد الصبور كان يحاول أيضاً أن ينال منصباً شبيهاً بالمنصب الذي كنت اشغله، ولذلك اتصور أن الأمر هنا أيضاً يتعلق بمشاعر اليمّة ربما تفقد السيدة سميحة زوجة صلاح عبد الصبور شيئاً من رصانتها... .

هذا الكلام يمكن أن يكون المقصود به الاساءة إليّ. وقد حاولت باستمرار تبرير هذه المشاعر، وأن أفسرها هذا التفسير الذي ذكرته، وهذا أيضاً ما يجعلني الآن أفعل ذلك.

□ لنعد إلى الشعر... . هل أنت الآن أفضل شعرياً مما كنت عليه، كشاعر، في

زمن الصبا؟ هل للشعر زمن وعمر؟ هل يمكن أن يتراخى زمن الشعر إلى الكهولة وإلى الشيخوخة؟

- الأفضل أن يوجه هذا السؤال إلى النقاد. وأنا أظن أن الشعر عامة ربما كان أكثر تدفقاً في المرحلة الأولى من عمره الشعري، وربما كان أكثر نضجاً في المرحلة المتقدمة، وإن كان هذا ليس قاعدة. فقد يجمع الشاعر بين التدفق والنضج في إحدى المرحلتين، والشاعر على كل حال يبحث قبل كل شيء عن أن يكتب القصيدة... الشاعر الذي يعتقد أن حياته هي الشعر، هي القصيدة، متعلقة بكتابة القصيدة، أو أن حياته لا تتحقق إلا بكتابة القصيدة. وهذا شعور مهم وأساسي في الكتابة، وأظن أنه ما زال هو الذي يجعلني حتى الآن أكتب، وهو الذي يسيطر على حياتي الفكرية والوجدانية، حتى في اللحظات التي لا أكتب فيها، أو في اللحظات التي أكتب فيها شيئاً غير الشعر. فأظن أنني شاعر قبل كل شيء.

□ ألا تأخذ الأكاديمية والأبحاث شيئاً من التدفق الشعري عندك؟

- لا.. بالعكس، أحياناً العمل في الجامعة يساعد الشاعر كما يساعد غير الشاعر، أو كما يساعد عملاً آخر، وسليبات هذا العمل هي سليات أي عمل آخر. أي أن سليات العمل في الجامعة على الشعر كسليات العمل الصحفي مثلاً على الشعر.

التدفق هو خاصية من خصائص الشباب والمراحل الأولى في حياة الشاعر، لأن هذا التدفق مظهر من مظاهر البحث عن اللغة الخاصة. فالشاعر يتدفق لأنه يشبه أن يكون نهراً يبحث عن مجراه، ولكن هذا النهر بعد أن يجد المجرى، يهدأ، ويجري بتأن وتعقل ويصل إلى مصبه. والمهم قبل كل شيء أن يظل هذا النهر يجري.

(الحوادث ١٦/٥/١٩٨٦)

## مع المنصف المزغني

□ قرأت لك أخيراً قصائد موجزة الأبيات، فما هي أسبابك الموجبة لهذا النوع من القصائد؟

- الحقيقة أنني خضتُ هذه التجربة سنة ١٩٨٧ وفوجئت أنني قلت جملاً شعرياً أو حالات مضغوطة وأردت أن أضيف عليها شيئاً فأبث القصيدة. أبى ذلك المقطع أي زيادة. وقد حاولت أن أسمى هذه القصيدة في البداية البرقة، أو اللمة، وأخيراً استقرت تسميتي على «الحبة». وهناك قصيدة قصيرة لي اسمها «الحبة» وهي قصيدة مفتاحية أقول فيها:

«من حبة مدفونة تطلع القبة خضراء ومجنونة»..

وبدأت طيلة شهر وأنا أكتب. كتبت حوالي مئتي قصيدة من هذا النوع ثم استغنيت عن مئة، ثم عن عشرين أخرى وأنا أستمع إلى آراء الأصدقاء في هذه القصائد وأجد أن الصدى هو نفسه. طبعاً هذه القصائد لستُ أنا مبتكراً لها فهي موجودة في الشعر الآسيوي القديم، الياباني خاصة، وموجودة حتى في بعض الشعر العربي. فهناك أبيات لوحدها وأود هنا أن أنوه بجهود الأستاذ خليفة محمد النليسي في كتابه قصيدة البيت الواحد الذي حاول أن يجمع فيه أبياتاً منفردة أو مفردة تشكل لحالها قصائد. حتى أنني ارتبكت عندما أردت أن أعود إلى قصيدتي الطويلة «قوس الرياح»، ولكن سرعان ما وجدت توازني عندما أيقنت بأن المسألة تكمن في انسجام العمل. العمل يكون منسجماً عندما تكون التجربة التي تريد أن تعبر عنها قد تقتضي لمحة صغيرة. أما إذا كانت تجربة كبيرة خاصة في إطار الملحمة فإنك تستدعي عناصر كثيرة حتى تؤلف هذا الطقس وهذا الفصل الدرامي بشخصه وأمطاره وغيومه وتضاريسه وجباله وانحناءاته وهضابه وما إلى ذلك.

القصيدة المكثفة الموجزة هي التي اكتفت بذاتها والتي لا تريد شيئاً آخر، مع أن

في كتابتها صعوبة حيث أني لم ألتزم أحياناً بالعروض لأنني أردت أن أقول بالضبط ما يجب أن يقال. ليس هناك حتى حرف، أو فاصلة زائدة، إيماناً مني بأن الكلمة الزائدة في القصيدة تُنقص من القصيدة. أما الكلمة الناقصة من القصيدة فهي تُنقص كذلك من القصيدة. لذلك فإن القصيدة تبحث دائماً عن انسجامها. إنها لا تقدر أن تحتوي إلا على الأحرف وجملة المعاني التي يمكن أن تحملها. مثال ذلك في قصيدة كهذه لا داعي لأن نقول «ليل بهيم مدلهم». كلمة ليل وحدها تكفي. أي أن هذه الزوائد لا داعي لها، أي أنك تمضي باتجاه ترشيح القصيدة. وهذا الترشيح يجعلك تستخدم أدوات جراحية على جسم القصيدة. طبعاً أدوات تجميلية حتى تظل القصيدة لا تأخذ إلا ما ينبغي أن تأخذه.

لذلك أنا لا أقول إن هناك قصائد قصيرة أو قصائد طويلة أو قصائد متوسطة، هناك قصيدة أولاً. وكل هذه الأمور هي نسبية. المهم أن تنسجم القصيدة في بنائها من أولها إلى آخرها انطلاقاً من العنوان.

□ أفهم أن هناك باستمرار ما يسمى صناعة القصيدة، ولكن هذا ما نحتاجه باستمرار.

- طبعاً هناك صناعة القصيدة. ومن ينكر وجود مثل هذه الصناعة ملفق. وأنا أقول دائماً إن المتنبي له بيت شهير أراه نوعاً من المناورة للشعراء. يقول:

أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهر الخلق جرّاهها ويختصم

المتنبي يريد أن يقول للشعراء إنه موهوب ومطبوع، كما يريد أن يخفي جانب الصناعة حتى يستسهل الشعراء الأمر وبالتالي يكتبون قصائد رديئة. إنه يشجعهم على كتابة قصائد رديئة. أكسلوا ولا تعملوا وأنا أنام. . ولكن المتنبي ذو قدرة صناعية هائلة حيرت النحويين، وحيرت معانيه الشراح.

الصناعة شيء ضروري في القصيدة، ولكن كما قال القدامى لا بدّ من الصنعة التي تخفي الصنعة. .

لا بد من التشذيب في الفن. أنظر كم ظل فلوير يكتب مدام بوفاري. لو أعطينا فكرة رواية فلوير هذه لكاتب من هؤلاء الكتاب المعروفين عندنا لآخراجها في شهر أو في أقل من شهر بينما ظل فلوير يكتب روايته هذه خمس سنوات. وقد بقيت

رواية مدام بوفاري هذه لأنها قطعة من الحياة . ليست الصناعة عملاً من الصباح إلى المساء . إذا لم يكن لديك شيء تقوله فعبثاً تعمل أو «تصنع» . . الأشكال التي نجربها لا معنى لها إذا لم تدخل في سياق شعري ودرامي تستضيفه القصيدة وتستدعيه .

التجريب هو أساس الفن . السياب مجرب والمجرب يبدأ بالبحث عن طرق غير معبدة . أحياناً يرتد أو يعيد الكرة، وإلا فإنه يمكث، يكتب في السائد وهو مطمئن . لا داعي للشاعر أن يكتب قصيدة يهاجمها الناس ولا تعرف أنت ما هو مصيرها . لماذا كل هذا الازعاج؟ المجربون هم الذين يزعمون الناس ثم فيما بعد لا بد من فترة زمينة حتى يُعرف مآل هذا التجريب . ولكن التجريب لا يجوز أن يكون لذات التجريب . ينبغي أن يكون منطلقاً من حاجات الشعر للخروج . ليس من محاولة استعراضية هنا، أو افلاس، أو ابتداء موضة أو لف حول موضع واحد . لا بد أن يكون هناك حاجة داخلية تفجر في الفنان الأشكال .

أحياناً أنا أكتب شعراً عمودياً . وقد كتبت أحياناً لزوم ما لا يلزم عندما اقتضى البناء الدرامي ذلك في قصيدي «قوس الرياح» في مديح الدكتاتور وهجائه ورثائه . تصورت أنه من غير الممكن كتابة قصيدة نثر في مديح الدكتاتور . أنت تستدعي كل الأشكال ولا تستغني عن أي منها إذا اقتضت حاجتك . حتى داخل هذه القصيدة المدحية نلاحظ مقاطع نثرية، هي أن الموت الذي هو في حالة استماع إلى الشعر، يتدخل المداح ليصلح العروض . ولكن الشاعر يعود مرة أخرى .

معنى ذلك أن الأشكال كلها متاحة وكلها مباحة وعلى التجريب أن يكون حاجة لا ترفاً، وتعبيراً عن إفلاس .

بالنسبة للمجرب لا بد من المصادقية، والمصادقية هذه تتأق من كونه صانعاً ومتمرساً . لا يمكن أن يبدأ الشاعر بالتجريب وإلا كان مخرباً . التجريب ليس تخريباً . وهو لا يكون شرعياً إلا إذا كان لصاحبه قدم راسخة أو شبه راسخة في الميدان . أنت لا تستطيع أن تكون ضد الشيء إذا لم تستوعبه . أنت لا تستطيع أن تقلب أي شيء إذا لم تكن فاهماً له أو مجيداً له . إن عملية التفكيك مربوطة بعملية التركيب . أنت تفكك الشيء ولكن عليك أن تكون فاهماً لما تركبه . أنت تعطي الطفل جهاز تلفزيون . هو يستطيع أن يفككه ولكنه لا يستطيع إعادة تركيبه .

المسألة إذن مرتبطة بالمعرفة وبالخبرة الجمالية، والتمرس .

## □ أي شعر يتطلب هذا العصر؟

- أعتقد أن عصرنا هو عصر جديد يتطلب جديداً في الشعر وفي الفكر وفي الرؤيا عموماً. ونحن مطلعون على الحداثة، على هذا الضجيج الكثير الموجود في المشرق، بينما في المغرب العربي لا نستطيع أن نجد فيه صدى لهذا الحديث خارج السائد في المجالات العربية.

وفي نظري أن مسألة الحداثة مرتبطة بالزمن الذي نعيشه. إنها ليست قراراً إدارياً، نريد أن نحدث نريد أن نجدد، نريد أن نفجر اللغة، نغصب اللغة. هذه كلمات أعتقد أنها نابعة من أوهام الشعراء لا من عقولهم، والمفروض أن يكون النقاد هم الأجدر بالتبشير بها من خلال النصوص. ولكن لا، فالشعراء باتوا هم الذين يتحدثون عن أنفسهم وينظرون. إن مهمة الشاعر الأساسية والأخيرة هي أن يكتب إبداعاً، أن يكتب شيئاً جديداً طازجاً جديراً بحساسية زمانه وذائقته.

وربما أقول إن هنالك جهلاً بالميثاق الشعري يتخبط داخل خيمة الرداءة. فهل الشعر العربي، قديمه وحديثه، لا الرواد وقتاً، مستوعب من قبل الشاعر الذي أناط بنفسه مهمة التجديد؟ إذا لم نطرح مثل هذه الأسئلة فإن المسألة تكون مشوبة بكثير من المغالطة، والكثير من التفتيح وما أكثره عندنا.

أنا أعتقد أننا إذا كنا فقراء في المسرح أو فقراء في الرواية فلسنا فقراء في الشعر. وما يقوله أدونيس يخلص تجربته وحدها، وهي تجربة فيها الكثير من التأمل. ولكن العيب أن أدونيس «فرّخ» كثيراً من الصيغان التي ننتقن بما لا تفهمه منه، فهي ليست لها تجربته، ومع ذلك فهي تقلده وتحاول أن تتطاول لتجيب عن أسئلته. إنني أكاد أقول إن هناك أزمة أخلاقية وشيئاً من التطاول. فليس بجرة قلم نهدم الشعر العربي، أو ندعي إحداث القطيعة في حين أن القطيعة لم تحصل في الفكر فكيف ندعي هذا ونحن لم نعش ثورة بالمعنى الحقيقي؟ حتى الديمقراطية عندنا يُدافع عنها بشكل فاشي.

□ عرفت تونس تسمية شعرية خاصة هي «غير العمودي والحرّ»، وهي تلك التسمية التي تُطلق عندكم على نوع من الشعر المنشور الذي لم يكتب على أساليب الخليل ولا على أسلوب التفعيلة المستحدث. ما هو هذا الشعر الذي ليس عمودياً ولا حرّاً؟ ما هي أبرز سماته؟

- إن تجربة «غير العمود والحر» هي محاولة لايجاد ايقاع جديد، وهي تجربة انطلقت أساساً من الجامعة التونسية، ومن كلية الآداب تحديداً، بعد أن صارت الألسنية والبنوية شيئاً يقرب من الموضة، أي شيئاً لم يُستوعب تماماً. إنه شعر غير موزون وغير مقفى. هذا على مستوى الشكل، أما على مستوى المضمون فهناك محاولة لكسر الموضوع التقليدي من وصف وغزل ومديح، إلى غير ذلك، وإعطاء نكهة أخرى للشعر. هذه النكهة يراد لها أن تلتحم أكثر بالواقع، هذا الواقع هو واقع تونس محال تحول اجتماعي طرأ منذ بداية السبعينات، وقد التحمت هذه الحركة، أو حاولت أن تلتحم، بالواقع، وفيها نماذج جيدة ونماذج رديئة. ولعل قصيدة الشاعر الزناد: «جسمك»، أو قصيدته الأخرى «بكائية البحر»، وقصائده الهامي في مرضته، تُعدّ نموذجاً معبراً عن تكسر ايقاع، ومحاولة للدخول في فضاء لم يقتحمه الشعر من قبل. لقد كتبوا عن ماسح الأحذية، عن الهامشين، عن الباعة المتجولين، عن الفلاحين الصغار، وهي موضوعات ارتبطت بنتائج انتفاضة مايو عام ١٩٦٨ عندنا.

□ وكيف تنظرون أنتم إلى مسألة الشكل؟ هل تعتقد بوجود شعرية عربية راسخة حولها يدور الاجتهاد، أم أن هناك إمكانية للقفز فوق هذه الشعرية وكتابة شعر لا جذور عربية له؟

- الأشكال موروثة، ولكن علينا ألا نكون معقدين إزاء الماضي. الماضي هو جزء منا شئنا ذلك أم لم نشأ. ورفض الماضي بنظري يجب أن يكون مبنياً على قواعد. إن الذي يريد أن يحطم عليه أن يكون قد بنى كي يكتسب مصداقية التحطيم. أما أن تأتي من البداية، وأنت شاعر مبتدئ، عن رغبة في تحطيم عمود الشعر وأنت تجهل ما هو عمود الشعر، فهذا ليس من التجديد في شيء. هذا الأمر وقع فيه مع الأسف جيل كامل من تلامذة أدونيس. أصبحت قصيدة النثر التي بشر بها أدونيس في مجلة «شعر» قريبة الآن من الشعر المترجم، فلا نسغ عربي فيها ولا رائحة عربية. القصيدة يجب أن تحيل على ذاكرة ما، على تاريخية ما، على تاريخية كتابة. ثمة أسس وأصول، والكتابة ليست شيئاً لا أصول له. إنها قراءة للمجهودات السابقة. ونحن عندما نطلع على تراثنا نجد أشياء هامة جداً تقال الآن بصورة مشوهة. لا بد من التواصل ولا يمكن قيام حالة قطيعة مع الماضي. وكل قطيعة من هذا النوع دعوى لا أكثر. لقد رأينا كافة الذين قالوا بالتحطيم وقد تراجعوا عن قولهم عندما تبين لهم أن المسألة ليست بمثل هذه السهولة.

□ وكيف تفرّق بين الشعر والأشعر؟ لا مانع من الحداثة في الشعر، ولكن ينبغي أن يظل الشعر شعراً.

- هناك الكثير من المجالات التي تنشر شعراً، وهناك مسألة الغموض. أعتقد أن الغموض مشروع في الشعر ولكن يجب أن نفرّق بين غموض وغموض. عندما نقرأ قصيدة ونحس أن مناخها اللغوي صعب، نحن نجتهد معها. إذا وجدنا أن هناك منطقاً داخلها، ونوعاً من التوازن، ونوعاً من الفهم للغة، نقول إن صاحب هذه القصيدة شاعر والآخر مزوّر. الخط الفاصل هنا على النقد في رأيي أن يكشفه. وعلى الشعراء أن يسألوا هنا ماذا يريدون أن يقولوا بالضبط، وما هي قضيتهم لأن الشعر في النهاية قضية. ليس قضية اجتماعية بقدر ما هو قضية معرفية، أي ماذا نريد أن نقول. التخلص من الهلوسة صار مطلباً هاماً في الشعر. تجد قصائد كثيرة غير مبنية، لا معمار فيها. تستطيع أن تأخذ مقطعاً من هنا، ومقطعاً من هناك وتؤلف قصيدة أخرى. هناك سائل أسود يخرج الأخطبوط ليُعمي المتربصين به، هذا ما يفعله تماماً الشاعر المزوّر، أداة هروب من مواجهة الفكرة التي يريد إبلاغها. ولا أعتقد أن مهمة الشاعر هي اللغة فحسب بدليل أننا نجد أن هؤلاء حتى لو قمنا بعملية تجسس على حياتهم وعلى قراءاتهم وجدنا أن هناك عدم عشرة مع اللغة، وانعدام عشرة مع الواقع، وأخذ المسألة أخذاً سهلاً.

إن كل قصيدة ليس بها بناء هي قصيدة موكولة للتمزيق، موكولة لأن تدخل فيها ما تشاء، وتحشو فيها ما تشاء ولا تعرف متى ستنتهي، أي ليس فيها بناء، ليس فيها بناء ينمو. تستطيع أن تقرأ سطرًا من الأول، وسترًا من الأخير، وتقدّم هذا السطر أو ذاك، فالأمر هو ذاته. ومع ذلك فإن هذه القصائد تجد منابر تُنشر فيها، ونقاداً يكيلون لها المدح.

الإعلام إذن صار يقوم بدوره الاستهلاكي لا بدوره الثقافي. من هنا تجد جدلية بين أمرين: كثرة النشر وقلة الحياء.

□ كيف تنظر إلى شعر الشعراء العرب الشباب بصورة عامة؟ هل هناك جديد نوعي يضاف إلى تجربة الشعراء الرواد، في الخمسينات؟

- أنا أعتقد أن الشعر اختزال وتعب. والشعراء الشباب مع الأسف لا يعنون الآن بتجويد شعرهم، كما كان يفعل الشعراء في الماضي. يكتب الشاعر قصيدته الآن



وهو يتناول فنجان القهوة، والزمن الذي تستغرقه كتابة القصيدة هو زمن تناول فنجان القهوة. وهذه ظاهرة سوسولوجية، بوجه من الوجوه، جديرة بالدراسة، أو سوسيو-شعرية. . وأعتقد أن المؤسسة التربوية لها دخل في هذا، كما أعتقد أن الديماغوجيا العامة الموجودة في الساحة العربية لها دور أيضاً.

على الشاعر بنظري أن يعتني بنصّه أكثر مما يفعل الآن، أي أن يحترمه. وقبل أن يطلب الشاعر من الناقد أن يقدر أعماله، عليه هو أن يقدر موجبات الفن والشعر. المؤسف أن بعض الشعراء ممن لم يكتبوا طيلة حياتهم سوى بضع قصائد، لا أهمية لها على الغالب، يعتبرون أن النقد غير موجود أصلاً لأن كتباً لم تُؤلف عن أعمالهم الخالدة. كان الشعراء في السابق أكثر تواضعاً، وأقل انتاجاً أحياناً.

هناك شعراء يكتبون كل يوم قصيدة وهذا لا يجوز. «مدام بوفاري» رواية فلوبر المشهورة قضى مؤلفها خمس سنوات حتى كتبها، بينما نجد أشخاصاً يكتبون عندنا اليوم عشر روايات أحياناً في السنة. إن الأعمال المتعبة والمضنية التي فيها جهد كبير هي قليلة عادة، وربما السرعة في الكتابة عائدة إلى طغيان نمط الاستهلاك.

□ وكيف تنظرون إلى حاضر النقد العربي؟ أين النقد؟

- إذا سلمنا بأزمة شعر وأزمة نثر، فينبغي أن نسلم بأزمة فكر أيضاً، لأننا إذا لم تكن لدينا فكرة واضحة هربت منا اللغة. من هنا أن الفكر يستتبع النقد.

بالنسبة للنقاد هنالك مسائل كثيرة، وعلى الناقد بنظري أن يتسلح بالموازين والمقاييس، وعليه أن يعاشر يومياً النصوص. وقبل كل شيء عليه أن يستوعب المصطلحات، قديمها وحديثها، حتى يتمكن من الولوج إلى عالم القصيدة. وعندها يصبح الناقد بدوره مبدعاً. بعض الشعراء يتصورون أن دور الناقد دور اعلامي لا أكثر.

ولا بد للنقد أن يرتبط بالإبداع وإلا صار مدحاً أو هجاءً. صحيح أن النقد الأدبي العربي الآن غائب أو شبه غائب، ولكن علينا أيضاً أن نسأل عن النص الشعري الذي يفترض أن يستقر الناقد لكي يقوم بمهمته.

## مع المنصف الوهابي

□ هناك كثيرون يقولون بأن شعار «الحدائث» ليس شعراً بريئاً .

- أنا أيضاً أذهب هذا المذهب. خلال قراءاتي وما أطلع عليه في الأدب وفي الفلسفة الغربية خاصة، أعتقد أن هذا الشعار الذي رفع لا لزوم له. يمكن أن نبرّر ظهوره في نهاية الأربعينات مع السيّاب والبياتي ثم مع أدونيس لأنهم في الحقيقة كانوا يحاولون تقويض نمط من الشعر العربي القديم، وبالتالي فإننا يمكن أن نفهم حدائثهم في ذلك الوقت. لكن الآن أعتقد أنه لا لزوم للشعار. لماذا؟ لسبب هو أن الإلحاح على الحدائث تحوّل إلى قضية مزمنة في الثقافة العربية، لا تكاد تخلو مجلّة أو صحيفة أو كتاب ثقافي من استعمال هذه العبارة والإلحاح عليها وكأنّ تأكيد الحدائث هو نفي لها أو إلغائها. أنا أصبحت الآن مقتنعاً بأن الحدائث حدائث. لا توجد حدائث واحدة. كل شاعر له حدائثه. ما هي حدائثه؟ هو الشاعر الذي يكتب من خلال عصره بعبارة بسيطة دون أن يتوغل في إبراز مواصفات الحدائث. وفي الحقيقة لا توجد مواصفات للحدائث.

ثم تجد في أوروبا الآن من يناقش ما بعد الحدائث. مؤخراً كنت في مدينة ميونيخ الألمانية، وقد تمكّنت من لقاء بعض الأدباء والشعراء الألمان منهم شاعر سألته عن القضية المطروحة الآن في المجتمع الألماني، قال لي: قضية ما بعد الحدائث. لا يناقشون الآن الحدائث. وأنا أتصوّر أن الكتاب العرب المبهورين بهذه الحدائث الوهمية والمزعومة بعد سنتين أو ثلاث أو أربع سوف يطرحون قضية أخرى في المجتمع العربي هي قضية ما بعد الحدائث. ثم إنهم لما ماتت الوجودية في أوروبا انتقلوا إلى قضية أخرى، مثل الحديث عن البنيوية الذي ملأ الصحف. لكن الآن عندما سمع المثقفون العرب أن شمس البنيوية بدأت تأفل، بدأوا ينخرطون في همّ ثقافي آخر. وبالتالي نلاحظ أن الثقافة العربية في الحقيقة، وهذه ظاهرة مؤلمة جدّاً، وكلّ منّا يعانيها بطريقته الخاصة، ثقافة من خلال الكتب، أو ثقافة على ثقافة. إنها ليست ثقافة نابعة من

واقعا العربي بكل تعقيداته وتناقضاته وإغما هي بالأساس ثقافة نابعة من ثقافة أخرى .  
□ هل يمكن للشاعر أن يكتب قصيدته من دون ذاكرة ثقافية؟ لقد قرأت هذا الرأي مرة للشاعر أدونيس . كيف يمكن أن يكتب الشاعر بلا ذاكرة ثقافية؟

- إنني اشتغلت فترة على شعر أدونيس لأسباب أكاديمية ، فأنا أعدّ دراسة عنه ، وبالتالي فلإنني قرأت شعره قراءة عميقة ورصينة ، وكذلك جلّ النثر والحوارات التي نشرت له . في حوار له لا أذكر الآن أين نُشر ، يقول أدونيس إنه من أكثر الشعراء العرب الذين لا يكتبون من خلال الذاكرة . وأنا أذهب إلى العكس تماماً ، أنا أعتقد أن أدونيس ليس شاعراً حديثاً بالمعنى الفضفاض للكلمة ، وهو المعنى الرائج في صحافتنا الأدبية ، وإغما هو في الأساس شاعر تراثي . أدونيس يكتب من خلال «المواقف والمخاطبات» للنفري ، يكتب «المفرد بصيغة الجمع» من خلال ثلاثة مصادر ثقافية عدت إليها بالتدقيق . المصدر الأول هو التصوّف الإسلامي ، المصدر الثاني هو الفلسفة اليونانية ، ويمكن أن أشير في هذا السياق إلى أن جملاً وعبارات كثيرة متوزّعة في نص أدونيس تكاد تكون مأخوذة حرفياً إمّا عن النفري أو عن أبي حيّان التوحّيدي في كتابه «الإشارات الإلهية» . أشير أيضاً فيما يخص المصدر اليوناني إلى أن قصيدة «الجسد» التي نشرها أدونيس ضمن مجموعة «مفرد بصيغة الجمع» تحيل القارئ أكثر من مرة على نصوص لأفلاطون مثلاً . أتذكّر مثلاً صورة جميلة ورادة في قصيدته «الجسد» يقول فيها واصفاً القلب : «الرثان مروحتان للقلب» ، والنص بكامله موجود في كتاب لأفلاطون . ثم هناك مصدر ثالث هو فلسفة الطاو الصينية . ورغم أن هذا الكتاب لم يصدر بالعربية إلّا سنة ١٩٨١ ، لكن لا شك أن أدونيس قرأه في نسخته الفرنسية ، وقد ترجم أكثر من مرة إلى اللغة الفرنسية . وأدونيس ليس وحده في هذا التأثير بالكتاب . فهناك أيضاً الكاتب المغربي المعروف عبد الكبير الخطيبي قد تأثر أيضاً بفلسفة الطاو الصينية في نص له شهير «المصارع الطبقي على الطريقة الطاوية» ، ثم يوجد مصدر مهمّ لا غنى عنه لفهم شعر أدونيس ونثره هو مصدر «طائفي» ، وأنا تمكّنت بوسائل شخصية من خلال علاقتي بمستشرقّة سويدية تمتلك هذه النصوص التي يقال إنها سرية ، وأنا لم أعثر عليها مطبوعة ، تبيّن لي أن أدونيس يكتب من خلال هذا الموروث الثقافي الخاص بجساعة دينية معيّنة . وأنا أقول هذا الكلام كوصف ، فلا أحكم له ولا عليه . لكن أعتقد أن أدونيس يكتب من خلال ذاكرة ثقافية . فليست هي ذاكرة بيضاء ولا هي ذاكرة عمياء .

لكن يمكننا عندما نقوم التجربة أن نقول إن كل شاعر يكتب من خلال نص آخر. لا وجود لنص بكر بالمفهوم الدقيق للعبارة. فهناك ما يسمى الآن في النقد الحديث بالتناص، أو بتداخل النصوص. أدونيس من هذا المنطلق يمكن أن نفهم تجربته، ونفهم أن الذاكرة حاضرة في أكثر من موضع من قصائده. وليس في «مفرد بصيغة الجمع» الذي اشتغلت عليه طيلة سنة في الجامعة التونسية، بل منذ «قصائد أولى» يمكن أن أحيل على ريكله، على رامبو، على جمل كثيرة مأخوذة من سن جونسون، إلى غير ذلك.

أنا لا أعتقد أن الشاعر يمكن أن يكتب شعراً، أو غير شعر، بدون ذاكرة ثقافية. أدونيس نفسه في هذا الحوار يقول: «بالنسبة إلى الذاكرة ليست مستودع الأشياء فقط». ويضيف: «أنا أكتب من خلال ذاكرة ثقافية متحوّلة». أي أنه يقول: اختزن أشياء لكنني أحوّلها وأعيد صياغتها، وفي الواقع لا توجد ذاكرة تحتفظ بالأشياء كما هي حتى علمياً وفلسفياً. فالذاكرة تخون الإنسان، الذاكرة تتغير. نحن لا نحفظ في ذاكرتنا بالأشياء مفصلة، بل نحفظ بأشياء لا شك أن الزمن وحالات معينة نعيشها تؤثر فيها.

#### □ كيف تنظر من تونس إلى خارطة الشعر العربي الآن؟

- في البداية لا يمكن أن يتم تقويم الشعر العربي إلا إذا توفرت شروط أولها أن يكون المرء مطلعاً على هذا الشعر الذي ينشر، في لبنان الشام، في البحرين، في اليمن، في كل الأقطار العربية. والشرط الثاني أن تتوفر للشخص الذي يريد تقييم هذه التجربة حاسة نقدية. الشرط الأول غير متوفر في لاني لست مطلعاً إلا على قصائد لشعراء عراقيين ومصريين وبعض شعراء لبنان وسوريا. لكنني لست محيطة بكل هذا الشعر الذي ينشر. لكن من خلال المهرجانات التي تعقد في العراق، أو سواها، يمكنني أن أقول إن صورة الشعر العربي الحديث صورة حالكة. أنا أذهب إلى أن الشعر العربي اليوم، لا أستثني الشباب ومنهم أنا بالذات، لم ينجز أحداثه. أنا أعتقد أن رؤاد الشعر العربي وضعوا أسساً لتطور الشعر العربي لكي ينخرط في طقوس الحداثة. إلا أن الشعراء العرب، وخصوصاً الجيل الجديد، لم يستطيعوا أن يطوروا ما أنجزه الرواد. يمكن هنا أن أقول إن جيل الستينات يظل في الحقيقة، (والعبارة التي ساستعملها الآن ليست نقدية) وإلى حد كبير، أفضل من جيل السبعينات وجيل

الثمانينات. أنا أتصور أن ما يكتبه سامي مهدي في العراق أو ما يكتبه عفيفي مطر في مصر، أو ما يكتبه إلى حد ما محمد بنيس في المغرب، وما يكتبه شعراء آخرون، هذا الشعر يبدو أن أصحابه قد وضعوا أصابعهم على جمة السؤال الشعري الحقيقي. صحيح يظل شعرهم مجرد أسئلة، لكنهم على الأقل يطرحون أسئلة تتعلق بجوهر العملية الإبداعية، ومن ثم يمكن للجيل الجديد أن يطور هذه التجربة، تجربة الستينات، لأن تجربة الرواد يبدو أنها انتهت ولا يمكن أن نضيف لها شيئاً. السياب هو تجربة شعرية مكتملة الآن. لا يمكن الآن تطوير تجربة بدر شاكر السياب لأنها أولاً ارتبطت بظروف ثقافية وتاريخية معينة، وربما كانت عبارة عن مرحلة بين عالم قديم كان يتهدم، وعالم جديد كان يتأسس، أي أن تجربة الرواد كانت، إذا استعرت هذه الصورة، عبارة عن قدم في التراث وقدم في الحداثة. ويبدو أنها وقعت الآن، فآخرة مجموعة شعرية مهمة لعبد الوهاب البياتي هي «مملكة السنبلة»، وبعد «مملكة السنبلة» لم يكتب البياتي شيئاً مهماً.

□ سمعتك تتحدث عن جيل السبعينات وجيل الثمانينات حديثاً فيه تهوين من أمرهما أو من أمر إبداعهما. ؟

- يُلاحظ أن القصائد التي ينشرها جيل السبعينات وجيل الثمانينات على حد سواء هي عبارة عن قصيدة واحدة. كأنّ جلّ الشعراء العرب الموجودين في العراق والبحرين والخليج ومصر ولبنان والشام والمغرب وكل صقع عربي يكتبون بأصابع واحدة، بحيث نجد أن القصائد الجديدة التي يكتبها هذا الجيل انخرطت في نوع من البلاغة الجديدة. وأوضح هنا فأقول إن البلاغة كانت دائماً محاولة لمحاصرة الشعر. منذ أن تأسست البلاغة في التراث العربي في القرن الثاني للهجرة، ثم عندما برزت بصفة واضحة مع عبد القاهر الجرجاني في كتابه «أسرار البلاغة» و«دلائل الإعجاز»، كانت تحاول محاصرة الشعر. لماذا كانت تحاصره؟ حتى لا يتحول إلى مرجعية معرفية تقف إلى جانب المرجعيات المعرفية الأخرى في المجتمع العربي. ومن ثم نجد في كتب النقد القديمة، رغم أن بعضها ينطوي على عناصر حديثة، أن النقاد القدماء (هم نقاد وبلاغيون بالأساس) يلزمون الشعر بجملة من القيود والشروط. مثلاً يقولون عن الاستعارة، (ونسيمها اليوم الصورة الفنية وهي الحيز الذي يتأسس فيه الشعر) يجب أن تكون قريبة المأخذ. يقولون يجب أن يكون هناك تقارب وتناسب بين المستعار له والمستعار منه، وهذا ما يجعل من البلاغة محاولة لتأصيل الشعر، وفي الآن نفسه

لمحاصرته. نلاحظ أن الشعراء الجدد، مع أنهم كان من المفترض أن يخرجوا على البلاغة، ولكننا نلاحظ أنهم انخرطوا في بلاغة من نوع جديد. مثلاً نجد شعراء يستعملون عبارات من نوع «أنثى البرق»، ولا أدري الآن اسم القصيدة التي انتزعت منها هذه العبارة ولا صاحبها، ولكنها حاضرة في ذاكرتي. هذه الصورة بنظري لا تحيل على شيء. يأتي شاعر آخر يقول: أنثى المدينة، وآخر يقول: قميص الغيمة، قميص الشجرة. وبالتالي نلاحظ أن الشعراء العرب الجدد ينوعون على قصيدة واحدة، مثلاً يمكن لشاعر أن يستعمل هذه الصورة في سياق شعري معين فيقول مثلاً قميص البحر، يمكن أن تكون صورة جميلة في سياق شعري معين، لكن عندما آتي أنا وأنوع عليها وأقول قميص النهر، أو قميص الأرض، فكأننا جميعاً، ومن دون أن ندري وأن نعي، نخرط في نوع من البلاغة الجديدة، وبالتالي نسهم في إلغائها الشعر لأن البلاغة تظل دائماً، في ظني، نقيض العملية الإبداعية.

ثم إننا يمكن أن نعيب على هؤلاء الشعراء أيضاً هذه الدعوة إلى اللامعنى. يمكن أن نقرأ قصائد كثيرة في الشعر العربي، ونحاول وتبدل جهداً لكي تتبين مقصداً، أو لكي تظفر بمعنى، أو لتقبض على الأدلة من الدلالة، لكنك تجد في الحقيقة أن القصيدة لا تحيل على شيء، لا تحيل أحياناً على نفسها. أنا أحياناً أقول، وهذا النص لناقد فرنسي، جان بيار ريشار، هناك نوع من القصائد الحديثة هي عبارة عن نصوص غير مقروءة، نصوص لا تحيل إلى شيء، كأن اللغة تنفي كيانها وهي تخلق نفسها. صحيح قد يكون ذلك جيداً في سياقات شعرية معينة، أو أن نستحوذ على معنى، لأن القارئ يحاول أيضاً أن يحاصر النص البلاغي بطريقته الخاصة حتى يسد على الشعر كل إمكانية للخروج إلى فضاءات أخرى. ولكن بالنسبة إلى القارئ، هو يقرأ نصاً ويحاول أن يستحوذ على معنى من المعاني. صحيح أن النص يحيل على معاني كثيرة، لكن عندما نقرأ هذه النصوص تجد أنها لا تحيل على شيء في الحقيقة، وإن كانت قد انخرست في تجربة، اللغة فيها أصبحت تنفي نفسها وتنفي جوهرها.

□ أنا أعتقد أن مشكلة هذا الجيل الذي نتحدث عنه قلة المحصول الثقافي وضحالة التجربة وتعتجل النشر.

- بالفعل، أنت تجد أحياناً فتي لم يبلغ الثلاثين يقول لك إنه نشر ثمانين مجموعات شعرية أو عشرين. والمرء يستغرب فعلاً ذلك، إذ ما هي الحالات الشعرية

التي عاشها هذا الإنسان حتى ينشر شعراً بهذه الكمية؟ أنا أعرف أن جلّ الشعراء الكبار، مع استثناءات قليلة، لم ينشروا في حياتهم إلا ديواناً واحداً. سان جون برس لم ينشر كثيراً، رامبو مثلاً، رينيه شار. ونلاحظ مع الأسف أن الشعراء العرب الشباب يستسهلون عملية الكتابة. ولا شك أن هناك نقصاً فادحاً في ثقافتهم. أنا أعتقد أن الشاعر الذي لا يستند إلى خلفية فلسفية عميقة، وإلى رؤيا ثقافية واضحة، لا يمكن أن يكتب شعراً جيّداً، أو شعراً متميّزاً، ومن هنا نلاحظ أن جلّ هؤلاء الشعراء ينهرون بقراءات عابرة. يسمعون مثلاً أن السورالية تدعو إلى الغرابة فيقولون إذن من أسس الشعر أن يكون غريباً. صحيح ذكر حازم القرطاجني أن الغرابة هي قانون الشعر، لكن الغرابة التي قصدها القرطاجني هي الغرابة التي تحملك إلى معنى وإلى دلالة. ليست الغرابة التي لا تحيل على شيء. وأحياناً بعضهم يتحدث عن السورالية دون أن يفهم السورالية على حقيقتها، لذلك نجد أن شاعراً عربياً، لا أذكر اسمه الآن، ينسب نفسه إلى السورالية ويكتب قصائد من نوع مثلاً: سقطت في الانتخابات البلدية، فازرق كتفي. هذه عبارات قد تكون مضحكة لكنها لا يمكن أن تكون صورة ضمن سياق شعري، ولا علاقة لها بأي حال بالسورالية. السورالية لم تدعُ إلى إلغاء المعنى. عندما نقرأ لبروتون لا نجد ذلك. صحيح أن بروتون دعا إلى العبث بالعلاقات الطبيعية بين الأشياء، دعا إلى الغرابة. ولكنه كان يحاول تقويض عالم معين ليبنى على أنقاضه عالماً آخر جديداً.

بروتون كان يطمح إلى أن يكتب القصيدة التي، في نفس الوقت، يتواشع فيها تحرير المجتمع بتحرير الجسد. فالسورالية إذن ليست خالية من المعنى، لكن مع الأسف هذا الشعر العربي الذي يُنشر الآن ليس فيه شيء، وبخاصة شعر الشباب بطبيعية الحال. إنه جيل السبعينات والثمانينات مع استثناءات قليلة. شعر هذا الجيل بصورة عامة هو شعر اللامعنى. قد تقول لي إن اللامعنى هو معنى في نهاية الأمر. لأن هناك العدمية التي تحيل على اللامعنى. لكن هذا موضوع آخر. صحيح في العدمية أو العبث، اللامعنى يمكن أن يصبح معنى بحد ذاته، لكن أنا عندما أقرأ لشاعر يقول: «استقبل من امرأة الصدا، وأتزوج أنثى البرق»، وهذه اللغة لا تحيل حتى اللامعنى لغة لا تحيل إلى شيء في النهاية.

الشعراء العرب الجدد يكتبون في الحقيقة من خلال قصائد أخرى لشعراء آخرين. هذا ينسحب إجمالاً على كل الشعر، لكن نلاحظ أن الكثير من الشباب لم

يفهموا تجربة أدونيس على حقيقتها، ولأن أدونيس نفسه وقع في هذا المطبّ أيضاً في مرحلة من المراحل، في الكثير من القصائد التي نجدها في «مفرد بصيغة الجمع» أو في دواوين أخرى، تأثّر هؤلاء بأدونيس دون أن يطلعوا على مصادره الثقافية ومصادره الإبداعية.

من هنا تجدهم يحاولون استنساخ تجربة أخرى. وعندما تحاول أن تستنتج تجربة أخرى لست ملماً بمصدرها أو بمصادرها، فلا يمكن أن تؤسّس لشيء مغاير أو لشيء جديد.

□ ولا ننسى المخيلة غير المنضبطة، وكون العملية الفنية بين أيدي هؤلاء، من أساسها، غير مفهومة أو مستوعبة منهم..

- إن السبب هو عدم توافر الأدوات الفنية هؤلاء الشعراء. إن الشاعر يكتب الشعر من خلال مخيلة، ومن خلال نصوص قرأها ومن خلال ذاكرة ثقافية ومن خلال الواقع أيضاً. إنه ليس مفصلاً عن الواقع الذي يعيش فيه. ولكن ينبغي أن تتوفّر له أيضاً أدوات الشعرية. يبدو أن هؤلاء الشعراء لا يمتلكون الأدوات الشعرية، ولهذا نلاحظ في مهرجانات الشعر هذا الاسترسال، وهذه الثثرة البلاغية العجيبة. تسمع شاعراً يأخذ في الحديث عن حبيبته، ثم فجأة ينتقل إلى وطنه، ثم فجأة يترك الوطن لينطلق إلى الحديث عن الاغتراب والاستلاب، كأن الشاعر العربي الذي ينتمي إلى جيل السبعينات والثمانينات يريد أن يكتب قصيدة يقول فيها كل شيء، تماماً مثل الشاعر العربي إلى حدّ بعيد. عندما نقرأ قصيدة من الشعر الجاهلي نجد الشاعر يصف الأطلال، ثم يهجو الأعداء، ثم يتحدث عن حبيبته.. كأنه يريد أن يقول كل شيء في القصيدة الواحدة نفسها، وهذا ما يفعله جيل الشعراء الحالي، تجد قصيدته عبارة عن موضوعات متداخلة ومتشابكة.

(الحوادث ١٠/٧/١٩٨٨)



## مع أهل دنقل

□ ما الذي قلته في مجموعتك الأخيرة عن حرب البسوس؟

- حاولت في هذه المجموعة أن أقدم حرب البسوس التي استمرت أربعين سنة عن طريق رؤيا معاصرة. حرب البسوس دارت بين قبيلتين حول مقتل الملك كليب. وقد حاولت أن أجعل من كليب رمزاً للمجد العربي القتييل، أو للأرض العربية السلية التي نريد أن تعود إلى الحياة مرة أخرى ولا نرى من سبيل لعودتها أو بالأحرى لإعادتها إلا بالدم وبالدم وحده.

وهذه المجموعة عبارة عن قصائد مختلفة، استحضرت شخصيات الحرب وجعلت كلاً منهم يدلي بشهادته التاريخية عن رؤيته الخاصة. ومن الطبيعي أن يكون لكل من هذه الشخصيات شهادتها المختلفة عن شهادة الأخرى.

لقد استحضرت الملك كليياً نفسه في ساعاته الأخيرة، وأدلت ابنته اليهامة التي كانت ترفض الصلح بشهادتها، وكذلك فعل المهلهل الذي قاد الحرب انتقاماً له: وقدمت شهادة جسّاس الذي قتله مع تبريراته لجريمته، ثم شهادة جلييلة بنت مرة الممزقة بين البطلين: فهي زوجة كليب وأخت جسّاس في الوقت نفسه. ثم أتيت بشهادات لبعض الشخصيات التي تلعب دوراً معلقاً على الأحداث.

□ يدل ذلك على أنك تستلهم التراث العربي وتنتفع به لمعالجة قضايا الإنسان العربي المعاصر..

- أنا أعتقد أن العودة إلى التراث هي جزء هام من تثوير القصيدة العربية. وهذا الاستلهام للتراث يلعب دوراً هاماً في الحفاظ على انتفاء الشعب لتاريخه. ولكن يجب التنبيه إلى أن العودة للتراث لا يجوز أن تعني السكن فيه، بل اختراق الماضي كي نصل إلى الحاضر استشرافاً للمستقبل.

لقد تأثرت في بداية حياتي بالتراث الإغريقي وكتبت أيضاً قصائد استلهمت فيها التراث الفرعوني، ولكن تواصلت مع الناس لم يبدأ إلا عندما استخدمت التراث العربي. أما استخدام التراث العالمي بحجة عالمية الفن فلا يخدم التراث العالمي في رأيي في كثير أو قليل، بل يلقي في نفس الوقت بتراثنا العربي الذي نريد أن نبتعه من جديد إلى زوايا الإهمال.

□ وبمن تأثرت كشاعر؟

- هناك علاقة جدلية بين شخصية الشاعر كإنسان وشخصيته كمبدع. وفي نهاية الأمر ليس إبداع الشاعر إلا إنعكاساً لشخصيته كإنسان.

إن أي قاريء لإشعاري يمكنه أن يلمس هذه الحقيقة، فقد عشت مجتمعي كاملاً حتى النخاع. استطعت أن أعيش تفاصيل الحياة اليومية في مدينتي. وقد انعكس هذا بشكل واضح على كثير من قصائدي التي استخدم فيها تفاصيل حياتي اليومية واللفتات الاجتماعية التي لا تتوفر إلا لرجل عاش مجتمعه حقيقة.

□ هل هناك أزمة في شعرنا الحديث؟

- أنا لا أعتقد أنه توجد أزمة في الشعر العربي الحديث. الأزمة أساساً هي أزمة الحرية، وهي شرط الإبداع الأول. في بعض أقطارنا يوجد حصار حول الإبداع، ونتيجة لهذا الحصار تراجع الإبداع. عندما كانت الأمة العربية في فترة الخمسينات وأوائل الستينات في فترة المد الوطني ظهرت أعمال إبداعية كثيرة. في تلك الفترة ظهرت كتابات نجيب محفوظ ونعمان عاشور ويوسف إدريس وأعمال السياب وعبد الصبور وحجازي الشعرية، وأيضاً في الفنون التشكيلية والمسرح والسينما. ولكن عندما بدأت مرحلة الجزائر في الثورة العربية بعد هزيمة عام ١٩٦٧ حصل نوع من التراجع. ولكن يجب أن لا ننسى أن أصواتاً جديدة قد ظهرت وأن أدباً جديداً انتقادياً ومعارضاً يحلل أسباب الهزيمة ويبحث عن جذورها ويحاول أن يسد الفجوة بين الحضارتين العربية والغربية، قد بدأ يعلن عن نفسه مؤخراً.

ولكن تبقى أزمات كثيرة تؤثر في الموضوع. لنأخذ مثلاً مسألة الرقابة وعمليات توزيع الكتاب العربي. وهناك اضطراب كثير من الأدباء والشعراء والمفكرين والفنانين إلى الانزواء نظراً لهزيمتهم الداخلية. لقد بدأ الكثيرون منهم يفقدون إيمانهم بدور الكلمة، كما أن أجهزة الإعلام ووسائل الإعلام لا تقدم إلا الإنتاج الذي يتمشى مع

سياسة التفاهم مع إسرائيل، ولذلك بات الرأي المعارض عندنا مطاردًا أو محاصرًا. وفي مثل هذا الإرهاب النفسي والمادي أحيانًا كثيرة لا يمكن أن نطالب المبدعين بأكثر مما يحتملون.

### □ هل لكم رأي في وضع القصيدة العربية الحديثة؟

- القصيدة الحديثة تكتسب شكلها وإطارها النهائي عند كل شاعر باختلاف كل شاعر عن الآخر، أي أنه لا يوجد نمط نهائي للقصيدة. فالشرط الأول فيها هو أن يكون صاحبها متفردًا ومتميزًا، أي أن يحمل صوته المميز وشخصيته وطابعه الخاص، وهذا الأمر قد تحدّد عند جيل الخمسينات، عند شعراء كالسياب ونازك والبياتي وعبد الصبور.

عندما جاء جيل الستينات، والسبعينات فيما بعد، اختلطت أصوات كثيرة. وفي تقديري أن المسألة مسألة زمن لأننا نعيش في مرحلة يدخل فيها الكثير من الشعراء الشباب في إطار التقليد ويسقط فيها الكثير من هؤلاء الشعراء في هاوية التقليد. لقد أفسد شعراء كأدونيس وعبد الصبور قطاعاً كبيراً من الشعراء الشباب وأوقعوا الكثيرين منهم في شباك تقليدهم. الزمن يغربل فيما بعد ولا يبقى إلا الشاعر الذي يكون له صوته المتفرد والمتميز. ولنتذكر أنه في خلال جيل الخمسينات نفسه ظهر المئات من الشعراء الذين كتبوا الشعر الحديث ولم يبق من كل هؤلاء إلا الشعراء الكبار الذين استطاعوا مواصلة مسيرتهم الشعرية وكيانهم الشعري في حقل الإبداع. وفي تصوري أنه بعد سنوات سوف يغربل الزمن كل الأصوات الموجودة الآن ولن يبقى منها إلا الصالح للبقاء.

إن الضجيج القائم الآن حول قصيدة الشباب، والحديث عن النمطية وسوى ذلك، ما هو إلا ضجيج نابع من نظرة آنية. ونحن نعطي هؤلاء الشباب أكثر مما يستحقون. وسائل النشر تنوعت، صحف كثيرة تفتح صدرها للقصيدة الحديثة، أشخاص موهوبون وغير موهوبين ينشرون، أما ماذا يبقى، فالجواب للزمن.

### □ والقصيدة النثرية؟

- لست معها وإن كنت أؤمن بأن أي لون من ألوان الإبداع الفني والأدبي لا يكتسب شرعيته من خلال تحريم النقاد أو تحليلهم له. ولنتذكر أن الشعر الحديث عندما بدأ جُوبَية بحملة ضارية، إلا أن الشعراء المحدثين استمروا في العطاء واستطاعوا

الوصول بقصيدتهم إلى الناس، واستجابة الناس هي التي حددت أن هذا الشعر الوليد سوف ينمو ويبقى .

أما القصيدة النثرية التي يكتب بها البعض ويرفضها الكثيرون فإن الذي يحدد بقاءها هو مدى استجابة الناس لها ومدى تبنيتها هي نفسها لقضايا الناس .

ولكن لو قارنا بين القصيدة العربية الآن وبين القصيدة كما كانت عند محمود سامي البارودي أو أحمد شوقي لوجدنا أن الأمور قد تغيرت كثيراً . أشياء كثيرة أضيفت إلى نسيج القصيدة من حيث اللغة أو الرؤيا أو المضمون، والشعر العربي الآن هو في رأيي لا يقل مستوى عن أي شعر عالمي آخر سواء من حيث فنية القصيدة وقيمها الجمالية أو من حيث استجابتها لحاجات المجتمع .

#### □ كيف ننظر إلى الشعر في مصر الآن؟

- أنا لا أميل إلى تقسيم الشعر العربي المعاصر تقسيماً إقليمياً . الشعر العربي الآن هو هذا الشعر الذي نشأ في ظل تبني قضايا الأمة العربية والذي ارتبط بالثورة العربية وقضايا الجماهير والتحرر . ومن هنا نشأت بين الشعراء العرب أرضية مشتركة وأفكار مشتركة . طبعاً هناك بعض الفروق الضئيلة بين الشعر المصري الآن والشعر العراقي أو اللبناني أو الفلسطيني . هناك مثلاً حساسية اللغة . إن اللغة العربية في مصر أقرب إلى لغة الصحافة والاستعمال اليومي ، ومن هنا نجد أن رهافة استخدام الكلمة ومدى عصريتها في الشعر المصري قد يكون مغايراً لمدى رهافة الكلمة وحساسيتها في الشعر العراقي مثلاً .

ثم إن المفردات ، مفردات الصورة في مجتمع زراعي ، تختلف عن مفردات الصورة في مجتمع جبلي أو صحراوي . إن الغناء المصري يختلف في مفرداته وفي تركيب صوره عن الغناء اللبناني مثلاً . فالشعر يمكن القول إنه ابن مزاج البيئة قبل أي شيء آخر .

#### □ ومن هم أهم الشعراء العرب المعاصرين في رأيك؟

- أهم شاعر في نظري على الإطلاق هو النار . عندما كنت صغيراً كنت أجلس أمام النار وأقرأ في السنة الذهب أكثر من معنى من المعاني المطلقة . إن درجات الاحتراق في السنة الذهب وتداخلها هي التي أثرت في وجداني أكثر من كل ما قرأت .

وإذا عدنا إلى الكلام البسيط المباشر أجبته بأنني أعجبت كثيراً ببدر شاكر السياب ومحمود حسن اسماعيل وعلي محمود طه .

□ ما هو دور المرأة في حياتك ودور الشاعر في حياة مجتمعه؟

- الإنسان الشرقي مرتبط بالمرأة الأم أولاً . وأعتقد أن الشاعر يستطيع أن ينقل الولاء للام إلى الولاء للوطن . وفيما بعد أمني لم تكن علاقتي بالنساء علاقة جيدة لأسباب اجتماعية واقتصادية كثيرة وأخرى تتصل بتنقلي بين عدد كبير من المدن . والحب وإن كان قليلاً في حياتي إلا أنه كان عميقاً ومؤثراً . علاقتي بزواجي أثرت كثيراً في حياتي وجعلتني أكثر تدخلاً مع الناس والبشر من ذي قبل بسبب أنني لم أكن رافضاً للمجتمع الذي أعيش فيه بل مرفوضاً . كان سلوكي الاجتماعي لا يعترف بأنماط السلوك الاجتماعية السائدة في بلادنا .

هناك طريقتان للدخول في المجتمع : إما أن تكون قوياً فيقبلك الناس ، وإما أن تكون ضعيفاً فيقبلونك ولكن استتفاهاً لشأنك ، وقد رفضت منطق هاتين الطريقتين . ومن هنا كان الناس يجارون في كيفية التعامل معي .

إن الشاعر في علاقته بالسلطة يأتي في الدرجة الثالثة أو الرابعة من حيث الخوف منه . لكنني آمنت دوماً أن الشعر هو القوة الوحيدة في المجتمع التي لا تسمع إلا لصوت ضميرها ، وأنها هي التي تضع قيم الحق والخير والجمال فوق كل شيء . والشاعر أقوى من الجميع ، وعليه أن يكون دائماً نسياً محلقاً بحائاً عن الأجواء العليا ، رافضاً التعامل مع اليومي والمؤقت والعابر . ومن هنا كان لا بد لعلاقته مع السلطة ، وبخاصة السلطة المغتصبة العميلة ، أن تكون تصادمية لا توافقية . والشاعر الشاعر هو الذي يعرف قيمة إبداعه أولاً . وفي ظل العصر الذي نعيش فيه والذي تلبس فيه الأكاذيب ثوب الحقيقة ، وتخفي فيه الشعارات مرارة الواقع وبشاعته ، لا بد للشاعر أن يكون نفاذاً وبصيراً وحرّاً حرية كاملة وبخاصة أمام نفسه ، وأن يتحرر من رقيب الدخلي قبل تحرره من أي رقيب آخر .

(آفاق عربية تشرين الثاني ١٩٨١)

## مع بلند الحيدري

□ من بدأ شعر التفعيلة في الخمسينات؟

ـ أعتقد أنه لا يمكن لعصفور واحد أن يأتي بالربيع . كل هذه التشنجات كانت موجودة، وهذه الإبداعات كانت موجودة، حاولها لويس عوض أيضاً، وحاولها فؤاد الخشن من قبل، ولكنها جاءت أعمالاً فردية لم تأخذ وضوحها الكامل . تجتمع ظروف لا تدري كيف يولد فيها عدد من الشعراء في آن واحد، كما حدث مع الرومانسيين الإنكليز عندما جاء وردزورث وكوليردج وخلقوا النموذج الرومانسي الذي تم على يد شيلي وكيتس وبيرون . وكذلك بالنسبة إلى الشعر الفرنسي : رامبو وفرلين، ومن ثم بودلير.

هذا الواقع هو الذي فُرض علينا، ولم يفرض علينا كشعراء فقط بل مدّ جناحيه على كل التجربة الإبداعية في العراق . نجد في الحركة المعمارية دخول محمد مكية ورفعت الجادرجي وقحطان-عون، وقد لعبت دوراً في العلاقة ما بين المعاصرة والتراث . نجد ذات الشيء في القصة . تحولت القصة على يد عبد الملك نوري من القصة المقلية التي كان يشتر بها ذو النبون أيوب، نصفها مقال ونصفها قصة . كذلك بالنسبة إلى الحركة الموسيقية آنذاك . تحولت أشياء جديدة .

وهذا نفس الشيء الذي حدث بعد الحرب العالمية . كان نوعاً من التجميع لانفجار ثورة حدثت في الشعر . في الرسم التشكيلي حدثت تجربة مهمة . جواد سليم خلق أكبر حركة في تاريخ الفن الحديث عندما نبّه إلى أهمية الفن الإسلامي واستوحى يحيى بن محمود الواسطي من القرن الثالث عشر فأعاد الفن الإسلامي برؤيا جديدة .

هذه المكحونات خلقت بالفعل واقعاً عراقياً، كأن القشرة بدأت تهتز وعلينا أن نغير في كل المجالات .

لقد حدث هذا كما قلت لك بالنسبة إلى الشعر. الجميل في العلاقة آنذاك هي هذه العلاقة المتشابكة بين المهندس والشاعر والرسام تماماً كما حدث ذلك بالنسبة إلى أوروبا. لقد كنت أنا أحاول دائماً أن أوفر القيم الفنية في القصيدة. بدر كان أيضاً يعتمد على ذاكرة عينية في إغناء التجربة الشعرية. ومن غريب الصدف أننا نحن الثلاثة: بدر وعبد الوهاب وأنا، ولدنا في عام ١٩٢٦. وبعد عشرين سنة صدر ديواني وكان أول تجربة في الشعر الحديث، وذلك في عام ١٩٤٦ عندما صدر ديواني (خفقة الطين). وفي أوائل ١٩٤٧ صدر ديوان نازك (عاشقة الليل) وفي منتصف ١٩٤٧ صدر ديوان بدر (أزهار ذابلة) فكان هذا المنطلق لتجربة الحداثة في العراق. في البدء لم تكن الحداثة واضحة المعالم. كان هناك ضرب من استخدام الصور برؤية جديدة. مثلاً أكتب:

قلب توكتاً على عكازة الذكرى فراح ينبش في انقاضها..  
هذه الصور لم تكن مألوفة، هذه العودة إلى الصور السورالية الرومانسية الممزوجة معاً في إطار. ومن ثم أخذت أبعادها.

أنا أقولها الآن صراحة: نازك أهتمني يوم قرأت أول قصيدة لي بأنني أهتم التراث. ثم شاعت الإشاعة بأن نازك هي التي بدأت بقصيدة الكوليرا.. أنا أعتقد بأنها لم تبدأ، بالعكس، ربما تأخرت عني وعن بدر. هذه فترة زمنية. أنا أعتقد أن الريادة لحّد الآن مستمرة. من الصعوبة أن نقول من بدأ ومن نشر قبل ذلك اليوم.

□ «خفقة الطين» هل تتضمن كلها قصائد على التفعيلة أم أن بعضها الآخر كلاسيكي أو على الأسلوب التقليدي؟

- كلها على التفعيلة. نحن لم نخرج على التفعيلة مطلقاً ولكن وزعنا التفعيلة بشكل آخر، أي أننا حاولنا أن توجد القصيدة موسيقاها، وليس هناك موسيقى بحر. لم نستعمل الكامل كما استعمله السابقون: متفاعلين متفاعلين متفاعلين. لا نستعمل: نفس الطريق نفس البيوت يشدها جهد عميق.. وهذه من قصائدي في ١٩٤٨. نفس السكوت. كنا نقول غداً يموت وتستفيق. تحت القوافي الداخلية أيضاً: من كل دار / أصوات أطفال صغار يتدحرجون مع النهار على الطريق..

أنا أقول الحقيقة ليس لأي منا أن يقول بأنه هو الذي بدأ. بدأت تجربتنا معاً،

وتأخر عنها لحظاً ما عبد الوهاب البياتي. عبد الوهاب بدأ في عام ١٩٥٢ على ما أتذكر، وهو نفس العام الذي بدأ فيه خليل حاوي وآخرون مثل صلاح عبد الصبور. أي أن هذا الجيل الآخر هو الذي واكب جيلنا واستمر معه.

□ وما هي مقومات قصيدتكم يومها؟

- أنا أعتبر أن المقومات التي وردت معنا لم ترد عند الآخرين الذين سبقونا، لا علي باكثير ولا فؤاد الخشن ولا لويس عوض. نحن نظرنا إلى القصيدة من خلال ثلاثة مجالات. أولاً الكلمة. لم نعد نعتمد على الكلمة القاموسية. ذهبنا إلى الكلمة المأنوسة، الكلمة المشحونة، وحتى إلى الكلمة العامية. مثلاً بدر يستعمل حاشا بدل من حشياً، يستعمل الترف باللهجة البصراوية وليس الترف الآخر. كنا نحاول أن نستخدم الكلمة المشحونة أكثر من الكلمة ذات المعنى القاموسي. لو كان هناك خيار بين استعمال «مدية» أو «سكين» لفضلنا أن نستخدم كلمة سكين لأن السكين تحمل تداعيات عدة للقارئ.

ثانياً أن القصيدة السابقة كانت أشبه بالعمارة: طابق فوق طابق ولا علاقة بين البيت والبيت الآخر إلا من حيث الشكل الخارجي، أي البحر والقافية. تحولت التجربة عندنا إلى تجربة أخرى، أن القصيدة متكاملة، لها أول ووسط ونهاية، ولا يمكن أن تحذف أي شيء منها. كانت القصيدة القديمة بإمكانك أن تمد يدك وتحذف ما تحذف دون أن تخل بها ككل لأن هناك المعنى القائم على البيت. قصيدة المتنبي مثلاً على ضخامته. أما بالنسبة إلى تجربتنا، فهناك كل متكامل له نموه العضوي من كل الجهات. موسيقى القصيدة ومضمون القصيدة، كله متكامل ومتداخل.

ثالثاً موسيقى القصيدة. موسيقى القصيدة في السابق كانت أشبه بإطارات الصورة الكلاسيكية، ما يتعامل مع المضمون. أما بالنسبة لنا فصار المضمون يعتمد على الموسيقى، والموسيقى تكثف المضمون، أصبح هناك عملية متداخلة. الموسيقى ليست خارجة عن المضمون. مثلاً «قل كلاً لن نسمح أن نذبح / لن نسمح أن تريح من جلدي نعلا / قل كلاً واصنع من حقدك لي نصلاً / صلاً يتململ في مهد الحبل / سمّاً قيحاً / قل لن يصبح موتى قمحاً بل ملحاً / سيهزّ جراحك جرحاً جرحاً». لاحظ التداعيات اللفظية التداعيات في المضمون. أي أن الموسيقى لعبت دوراً مهماً في تعميق الإحساس وتكثيف المضمون.



هذه المنطلقات الثلاثة هي التي بنيت عليها تجربتنا آنذاك .

□ وكيف تفسير دعوى نازك في كتابها «قضايا الشعر المعاصر» بأنها هي التي بدأت الشعر الحديدي يومها وليس بدر، ودون أن يرد شيء في كتابها عن ريادتكم أنتم للقصيدة الحديثة .

- هناك آراء كثيرة . أن ما قلته لك لم أقله أنا . قاله بدر . قال بدر - ولا أتذكر النص حرفياً - هناك شعراء أكنّ لهم كل حب وفي مقدمتهم بلند الحيدري الذي كان ديوانه «خفقة الطين» أول ديوان صدر في الشعر الحديث والذي تأثر به الشعر العربي . هذا الكلام ليس لي وإنما لبدر . وهناك اجتهادات أخرى . هناك من قال إن بلند وشاذل طاقة . هما اللذان بدأا ، ثم دخل اسم عبد الوهاب البياتي ، وربما أصبح هو الرائد الأول . كله كلام . . أنا أقول إننا كلنا بدأنا معاً وواحدنا أثر في الآخر مع احترازنا من أن يكون لكل منا صوته الخاص الذي لا يتماثل مع صوت الآخر ، وهذا هو المهم . لا . أنا تأثرت ببعض محاولات بدر ، وبدر تأثر ببعض محاولاتي ، وأتذكر مرة من المرات أنني استخدمت كلمة البتر : «نحن لا نذكر ان كنا التقينا أعجب بدر أن هذه الحالة النفسية يجب افرازها من خلال التعبير الشعري . فطلبت من بدر أن يوقع بأن هذا البتر يخص بلند الحيدري وليس لسواه . ولكنه عاد واستخدمه هو . . كانت هناك محاولات من هذا النوع ، وكنا ، خاصة أنا وبدر ، نفترق أحياناً سياسياً ، يوم أن كان هو شيوعياً كنت أنا وجودياً ثم تحولت الأمور ، أصبحت أنا اليسار في اليمين ولكن مع كل ذلك كان من أقرب أصدقائي إليّ وقال فيّ ما لم يقله في أي واحد من زملائه يومذاك ، وخاصة بالنسبة إلى الرؤيا الحقيقية . كان بدر يدرك هذه الأشياء . وكنا أنا وبدر نلتقي عند مهندس اسمه قحطان عوني . وهذه مؤثرات مع الأسف لم يبحث عنها أحد . أثر جواد سليم علينا ، أثر جبرا ابراهيم جبرا علينا ، أثر قحطان عوني . قحطان كان قد عاد توا من انكلترا ويحمل معه كمية كبيرة من الأسطوانات بصوت اليوت وبصوت اديت سيتويل وبصوت سمرست موم وكل ثلاثاء كنا نجتمع عند قحطان عوني لنسمع . ولم تكن انكليزيتنا آنذاك تسمح لنا طبعاً أن نعي هذه التجارب . كنا نحاول أن نتلمس أنفسنا دون أن نسقط كما سقط الآخرون على التراجم الأوروبية .

نحن كنا نحاول . مثلاً أنا اهتممت كثيراً بموضوع تكرار الصورة في قصيدة

ت . س . البيوت بحيث يجمع . ومن يومها أنا أستخدم في قصيدي هذا التكرار الذي يجمع . يكون في الأول ويكون في الوسط ويكون في نهاية القصيدة بحيث يوجد تكاملاً لها . البيوت يكرر الكلمة ، ولكن كل تكرار ليس التكرار ذاته ، بل التكرار الذي يتجاوز نفسه في التأكيد وفي النفي ، نفي التكرار السابق .

هذه المحاولات كنا نلجأ إليها . طبعاً تأثر بدر باديت سيتويل وتأثر بالبيوت ، وأنا تأثرت بالبيوت ، كلها أشياء كنا نأخذها ونعيد صياغتها من خلالنا حتى بالنسبة إلى موضوع الأساطير الأوروبية التي وفدت مع تجربتنا في البدء .

هذه كانت المنطلقات وأعود فأقول إن نازك إذا أرادت الأمانة - وأنا أحترم نازك وهي أخت لي وصديقة - كان كل واحد منا يحاول آنذاك كمكتشفي القطب أن يقول أنا وأنا . .

أنا أقول ، أمانة ، كلنا ولا أقول أنا ، وحتى لا أطلب شهادة بدر ، لكن أقول كنا معاً ، كنا نعمل معاً ، والفرق بين واحد وآخر ربما نازك استطاعت أن تصل إلى النشر قبل فلان ، ولكن لا يعني هذا أن بلند لم تكن لديه قصيدة نامت في جيبه مدة ستة أشهر .

أنا ، كما لا يخفى عليك ، صناع . أنا أكتب القصيدة بهذيان كامل ، ثم أعود فأرّض هذا الهذيان ، وأصنع فيه . القصيدة تُكتب عندي ربما بساعة ، ولكني أعمل عليها شهرين أو ثلاثة أشهر . أقطع ، وأرمم ، وأضع أشياء فيها لكي أصل إلى ما أريد أن أحقق من تجربة جديدة . درست الفراغات في الفن عند هافلي مور ، حاولت أن أستخدم الفراغ ، سميت الفراغ المملوء . وهذه من قصائدي القديمة في الشيخوخة : «شتوية أخرى وهذا أنا هنا بجانب المدفأة أحلم أن تحلم بي امرأة» . . هذا الفاصل كأني أقول فيه : واخجلته . . تحولت من همزة وصل إلى همزة قطع . قطعت لاضطر القارئ أن يقع ويوجد هذا الفراغ . سميت الفراغ المملوء . هذه مسألة أنا تتبعتها ، وكان بدر يتتبع أشياء أخرى ، كل منا في مجاله . ولذلك ليس النشر دليلاً حاسماً على الأسبقية في هذه العملية أو ذاك . هذه القصيدة تنام عندي شهرين أو أكثر أحياناً . ولكن الصنعة هي في إخفاء الصنعة ، أي أن لا تبرز . لاحظ : نفس الطريق ، نفس البيوت يشدها جهد عميق نفس السكون ، كنا نقول غداً يموت . . لاحظ القوافي الداخلية ، إنها صنعة ، لكن بدون أن تشعرك بوجودها . هذه القصيدة اشتغلت فيها

لمدة شهرين ربما. إذن من وصل إلى النشر قبل الآخر، هذه لا تعني شيئاً مهماً لدي، لكن أقولها بأمانة: كلنا بدأنا معاً..

□ وما هي العوامل التي ساعدت برأيكم على إنضاج التجربة الشعرية والتجربة الأدبية عموماً في الخمسينات؟

- بالنسبة للتجربة العراقية فإن الواقع الاجتماعي تغير كله تغيراً عاماً. هناك الجامعات، هناك الذين درسوا في الخارج، هناك فنانون أوروبيون دخلوا مع الحرف إلى حياتنا. مثلاً باريقان وهو بولوني، مثلاً غينغود، وهو انكليزي. هذه العلاقة لعبت دوراً مهماً. لم يعد الشعر يُدرس كما كان يُدرس أيام الجواهري ضمن حلقات: الرصافي والجواهري والزهاوي. كانت هناك الجامعة. صار واحدنا يجالس فتاة إلى جانبه وصار بالإمكان أن نلتقي مع الفتيات في المقهى السويسري. هذه حياة تغيرت تماماً. وخرجت عن النمطية السابقة التي عرفت بها حياة الرصافي والزهاوي والجواهري.

ان المحتوى هو الذي فرض الشكل الجديد. التغير في الحياة الاجتماعية هو الذي فرض هذا اللباس الجديد تماماً كما تدخل إلى حمام السباحة باللباس المهيأ. القصيدة لم تعد بإمكانها أن تتقبل العصر دون أن تغير في لباسها أو شكلها.

هذه الفروقات تحدث فيها أثراً اجتماعياً ثم يأتي دور المقلدين والمضيفين. هناك إضافات مهمة وقعت على يد خليل حاوي وصلاح عبد الصبور. وأهم من هذا أننا كنا نعتمد على الميثولوجيا الأوروبية: أوديب، سور الصين، سيزيف، هملت. عندما جاء الجيل الثاني بدأ يستخدم الأساطير أو الشخصيات التراثية: دخل الإمام علي، دخلت الكعبة، زرقاء اليمامة، مهيار الديلمي، وأنا أعتبر كل هذا إضافة مهمة.

الحقيقة أن العالم تحول إلى قرية صغيرة. أي عمل لأي شاعر في أي مكان من العالم يصل إلى أي مكان. الترجمة تلاحق الشعراء، الإذاعات، السينما.. صار من السهولة، لم يعد الخروج من التراث بإضافة إلى التراث. صار الوقوع بسرعة على التجربة العالمية، وهنا تسطحت. هذا الشاعر الصغير مسك بسان جون برس ووقع عليه، وأخذ منه ما أخذ، دون أن يعي سان جوس برس، دون أن يدرك أبعاده. وذاك الآخر وقع على ت. س. اليوت أو من بعد ت. س. اليوت من الشعراء بحيث هزلت التجربة ولم تعد فيها تلك الشخصية الواضحة<sup>٢</sup> ولما كانت مصادر

الاستلهم هي أوروبا، صارت القصيدة بشعرائنا الجدد كأنها قصيدة لشاعر واحد. بإمكانك أن تشد الواحد للآخر دون أن يختلف عليك أصوات هذا الشاعر عن ذاك. ولذلك وقعنا على هذه الضحالة وهي ضحالة عالمية الآن.

قبل فترة كنت أقرأ في كتاب ذكر فيه أحد النقاد أنه الآن انتهى جيل العبالة، الآن جيل الأقزام ذوي السحن والقامات الواحدة القصيرة.

بالفعل بعد اليوت لم يخرج شاعر عالمي كبير، وبعد بيكاسو لم يخرج رسام عالمي كبير على مستواه. وبعد الموسيقار العظيم سترافسكي لم يطلع موسيقار على مستواه. هذه مرحلة لا يسيطر فيها إلا الأقزام. . وقد ذكرت مر أن الأغذية الأرضية وشحنتها قضت على الديناصور، الحيوان الضخم، وأنا أعتبر الآن أننا نعيش قلة من الأغذية لم تعد كافية، وهذا نتيجة العصر الآلي والواقع الاقتصادي، الوعي العلمي الشديد بالأشياء، ربما هو لم يستطع الارتفاع إلى إمكانية التعبير. .

□ وما الذي أضافته الأجيال الحديثة للقصيدة العربية؟

- لم يضيفوا أي شيء. بالعكس، أسأؤوا إلى الشعر. إن القصيدة التي تمت في نمو أبوي، الآن رجعنا إلى القصيدة المفلوثة التي تشبه شعرنا الرديء. وبإمكانك أيضاً أن تمد يدك وتحذف وترمي ثم ترمي دون أن يختل عليك شيء.

هناك الصورة فقط. حاولوا أن يستخدموا الصور الغريبة، بلا شك لكل إنسان في أعماقه نزوع إلى الخروج عن الواقع المألوف أو الواقع الختمي. أنا أتمنى لو كان بإمكانني أن أطفئ عيني وأنام كما أطفئ الضوء في الغرفة، وأتمنى مرات أن يمر القطار على جسدي ولا أموت وهو في أفلام الكارتون. هذه نزعة داخلية ولكنها لا تشكل عملاً فنياً كبيراً. هذا نوع من الداخل موجود، أتمنى مثلاً لو أستطيع أن أضع رأسي في جيبي وأمشي. . إنها أحلام. أول قصيدة لأحد أصدقائنا كتبها في الأربعينات: «ووضعت ساقِي في جيبي وسرتُ» . .

□ الياس أبو شبكة يقول: وحملتُ تابوتي وسرتُ بمأتمِّي . .

- هذا رائع. هذه الصورة ليست الغامضة. هذا الرجل وزع نفسه هو الذي

يسير:

«طَوَّفَتِ بي بيتاً بأروقة اللظى فحملتُ تابوتي وسرتُ بمأتمِّي» . .

إنها صورة رائعة وموجودة . . عندما يقول الشاعر القديم :  
وأثبت في مستنقع الموت رجله وقال لها من تحت أخمصك الحشرُ.  
إنها صورة تتجاوز العين إلى الاحساس الكلي بعملية بناء الصورة. إنها ليست صورة عينية، إنها صورة ذهنية من العين إلى المفهوم الرمزي للصورة. هذا عمق لكن ما جاء مع هؤلاء ليس كذلك. يأتي شاعر من هؤلاء ويقول لي: النملة ابتعلت بحراً والبحر مع النمل صار البحر هو النملة والنملة صارت بحراً. . ماذا يريد أن يقول؟ حمزاتوف الشاعر السوفييتي يقول: «هؤلاء الصغار يكتبون لأنهم يشعرون بحكة في أصابعهم وليس في عقولهم ولا في قلوبهم». هؤلاء أنا أتهم الغالبية القصوى منهم أنهم يعشون ويعشون بلا طائل.

□ ولكن هل يمكن أن يغيب الإبداع الشعري وغير الشعري عن الأجيال الجديدة في الأمة؟

- أولاً الإساءة جاءت من الصحافة الرديئة. كنت أتمنى أن يكون على رأس الصفحة الثقافية في كل جريدة من جرائدنا أو صحيفة تحترم نفسها رجل بمستواك خلقاً وعلماً للآداب والتراث. ولكن الآن الكل هو شاعر. وعندما ضاعت المقاييس ولم يعد هناك مسطرة تقاس فيها التجربة الشعرية، صار من السهولة أن يصل أي واحد إلى أي صحيفة، وبعد أربعة أو خمسة أيام يضيف اللقب: «الشاعر الكبير» ويصبح شاعراً كبيراً وهو قزم لم يتجاوز شيئاً. . .

هذه السهولة في الوصول غيبت وأضاعحت ولكن الواقع أن هذه المشكلة ليست مشكلة عربية، إنها مشكلة عالمية. الحداثة صارت كلمة ممجوجة. لا نعلم ماذا يعنون بالحداثة. هناك «موضات» وليست هناك حداثة، تماماً مثل «الهيبيين»، مثل «البانك»، موضات تدوم لعدة أشهر، لعدة سنوات، ثم لا يبقى شيء. ونحن منذ السبعينات نعيش هذه الموضات. كل يوم واحد يكتب، يضع سطرًا أو خطأً مائلاً، وكأن ما يكتبه هو الإبداع. . الآخر يهذي كما يريد ويعتبر هذيانه إبداعاً، وكله هذيان. الهذيان جيد أحياناً. أنا أكتب مرات وأنا في حالة هذيان لا شعورية، خاصة في الساعة الثالثة بعد منتصف الليل. أكتب بتعب، صفحات ثم أوجز ثم أمزق وأمزق ولا أبقى من قصيدة بحوالي مئتي بيت إلا عشرة أبيات. . هذا هذيان مروّض. السؤال هو كيف تروّض هذيانك. هذه عبقرية. أما الآن فهناك هذيان وهذيان وليس له قيمة وهو ليس

غموضاً. إنه ليس غموضاً. إنه هذيان. أنا مع الغموض كما يقول الجرجاني. الغموض الذي يتعبك بما يجدي عليك بشيء. لكن هنا الأمر ليس مجدياً.

□ ما هي أسباب شيوع القصيدة السياسية الآن؟

- أسباب شيوع القصيدة السياسية العربية في السنوات الأخيرة هو بلا شك انعدام المؤسسات الديمقراطية الصحيحة في الوطن العربي. هذا الغياب للمؤسسات الديمقراطية أدى بالشاعر إلى أن يتحمل مسؤولية التعبير عن الشعب لأنه ليس هناك برلمان، ولا هناك صحافة مستقلة ونظيفة تعبر عن إرادة الشعب. من هنا قرر الشاعر أن يتحمل هذه المسؤولية، وكاد أي شاعر من شعراء العرب أن يمر بفترات من السجن والمطاردة والنفي والقتل أحياناً.

هذا الواقع هو الذي فرض علينا القصيدة السياسية كمعبرين عن إرادة الشعب ولكن كيف يجب أن نكتب؟ هنا السؤال. بالسياسة، بالحدث السياسي، بعده الدرامي ربما هو البعد بالنسبة إلى الأسطورة، بالنسبة إلى الشخصية ولكن كيف نستخدم؟

بعض الشعراء مع الأسف استخدمتهم السياسة، ولذلك تسطحت تجربتهم وعادت تجربة مبتدلة وسيئة وأفسدت الذوق. وأنا أحمل العديد من أصدقائي هذه التهمة.

بعض الشعراء الآخرين عرفوا كيف يوظفون السياسة في بُعد درامي، وهذا عمل مهم جداً لأن الحدث السياسي له تأثيره في نفوس الآخرين، ولذلك عندما يأتي الشاعر يجد هذا الالتقاء بين ما هو موجود عند القارئ، وبين ما هو موجود في طبيعة الحياة. إذن الشاعر هنا هو الذي وظّف السياسة وليست السياسة هي التي وظّفت الشاعر.

هذا فرق مهم جداً لأننا وجدنا العديدين من شعرائنا الكبار يقعون في هذا المأزق إذ كتبوا القصيدة المسطحة التي حاولوا من خلالها مجازاة الفكر العامي الساذج. هذه إساءة. أنا أقول إن الإساءة إلى الذوق أهم من النجاح السياسي من خلال قصيدة مباشرة من هذا النوع. إنه افساد للذوق. معيار القصيدة الناجحة ليس أن تثير انفعال عامة الناس.

□ هناك من يأخذ على الشعر العربي غنائيته ويرى أن العلاج هو الدرامية.

- إن شعرنا كله غنائي، ولكن هناك عناصر درامية جاءت من الحوار، والحوار

لعب دوراً رئيسياً في قصيدتنا. في أول قصيدة كتبته، وحتى عندما كتبت على الشكل التقليدي القديم، أوجدت الحوار. إن نكبة شعرنا العربي أن هناك قارئاً وأن هناك كاتباً لا يعرف كيف يزواج بين الأصوات الأخرى. أنا حاولت أن أطلع إلى صوت آخر خارجي ليس الشاعر فقط، ولا القاريء فقط، هناك صوت آخر لبلورة حسّ درامي.

الطابع الرئيسي لشعرنا هو الغنائية. والغنائية ليست عاراً، وليس هناك شيء يستطيع أن ينفي الغنائية. إن كلمة النفي وجدت مع تجربة أدونيس مع الأسف واستغلت بشكل سيء، كان على الواحد أن ينفي الآخر. عندما ولد أدونيس كان يجب أن ينتهي السابق. هذه كلمة لا أدري إذا كان أدونيس قالها، ولكن بلا شك شاعت عن فترة أدونيس. هذا هو النفي. صورة رمبرانت إلى الآن لها زوارها بالمئات يومياً. الجوكوندا ما تزال موجودة. شكسبير يطبع كل يوم أكثر مما يطبع ت. س. اليوت بمرات عديدة. ليس هناك نفي. القصيدة الغنائية، وسيبقى في الإنسان حاجة إلى أن يسمع هذا الإيقاع اللطيف الجميل.

ولكن القصيدة الدرامية أوجدت بلا شك أبعاداً مهمة. عند العرب الثنائية كانت دائماً هي الأساس، حتى في اللغة العربية. مبتدأ وخبر، جملة فعلية وجملة اسمية. كله مبني على الثنائية. لم نعرف الحوار، ولم نعرف المسرح ولم نعرف الموسيقى السيمفونية. الموسيقى العربية تقوم أيضاً على الثنائية. إيقاع ونغم، ليس هناك الهارموني، ولا النقطة إزاء النقطة الموجودة في الموسيقى.

هذا موجود عندنا. إن الدرامية حاولت أن توجد مرحلة جديدة، وهي إضافة الأصوات الداخلية إلى القصيدة. وأنا استعملت، وخاصة يوم أن قرأت ت. س. اليوت «أصوات الشعر الثلاثة» هذا المنحى الدرامي، فصار عندي في قصيدة «اعترافات ليست متأخرة»: صوتي وصوت الفراش الذي يخاطبني، ثم هناك صوت ثالث وهو الذكريات التي استخدمها في القصيدة. ثلاثة أصوات حاولت أن أمزج بينها، طبعاً بشكل درامي متكامل، وهو الذي أوصلني إلى القصيدة الدرامية. حوار حول الأبعاد الثلاثة.

□ هل تلتفت عادة إلى التنظير عن الشعر؟

- احكي عن تجربتي. الحقيقة أنني لم أنظر في قصيدتي ولكن في إحدى قصائدي حلم في أربع لقطات. أنا استخدمت السيناريو. لقطة أولى:

تفترش الشاشة عينان  
لمعت عدة أسنان .  
إلى آخره . بعدها لقطة ثانية ثم لقطة من الخارج . حاولت أن أوجز بهذه اللقطة  
الكثير من الهذيان، وكما يقول ت . س . اليوت : « لا بد من النثر الرديء في القصيدة  
الطويلة » النثر الرديء هنا يفرض نفسه .

أنا استخدمت الألوان كما يستخدمها الانطباعيون . الرسامون الانطباعيون  
يستخدمون اللون الأصفر في ما يدل على الغثيان .

أنا حاولت أن أمدّ يدي إلى قيم متعددة من قيم الفن التشكيلي والسينمائي .  
إنني أعتبر الموهبة ثلاثين بالمائة، وسبعين بالمائة عمل . ولكن أعود وأقول : الصنعة في  
إبرازها .

أدونيس شاعر بلا شك، أوجد منعطفاً مهماً، لكنه ظل أيضاً أميناً للعلاقة  
الصحيحة ما بين التراث (النفري الذي حاول أن يعتمد اعتماداً رئيسياً) والمعاصرة  
(سان جون برس الفرنسي). حاول أن يوجد أيضاً علاقة متكاملة وهي علاقة صحيحة في  
تجربته . لكن عندما وعى نفسه في تجربة جديدة حاول أن ينظر . وما نظره له أصبح  
قانوناً يشده ويضيق عليه ثم ينفلت أحياناً أخرى ليعيد النظر . أدونيس يحاول دائماً أن  
يعيد النظر في تجربته ولكن، كما قلت قبل أيام وكنا في أمسية مشتركة في قابس  
بتونس، أنا وأدونيس : للحدثات ثلاثة أبعاد : الحدثات الأصلية التي تنمو وتخرج من  
التراث وتضيف إليه، كما خرجت الانطباعية من الرومانسية، كما خرجت السورالية  
من الرومانسية أيضاً، أو الدادائية . فهذه مدارس تلاحق الواحدة الأخرى وتخلق لها  
عمرًا طويلاً يتجاوز مئات السنين إلى أن تأتي ظروف أخرى لخروج عملية تجربة مهمة  
أخرى .

ولكن، كما تعرف، هناك موضوعات سريعة وهناك بعض الشعراء يحاولون أن  
يقوموا بعملية زلزلة وإخلال بالقيم لتمهيد أرض لتجربة جديدة كاملة . هذه طبعاً  
تأتي بصورة حلم يتأهب على التحقيق كما هو عند هانز هيرن الذي كان يطرح دائماً  
البداية من نقطة الصفر . ثم انطفأ هذا الشاعر عام ١٩٥٧، وليس هناك من يذكره الآن  
كشاعر، بل يذكرونه كرسام مهم في التجربة التجريدية الجديدة، ولكن ليس هناك من  
يهتم بما قاله شعراً .

أدونيس كان ضرورة من الضرورات في هز التجربة الشعرية . ما عمله أدونيس



خلال هذا الزلزال أنه فتح مجالاً للعديد من هؤلاء الشعراء التافهين الذين لا قيمة لهم، والذين جاؤوا بأكواخهم الصغيرة إلى هذه الأرض التي زلزلها أدونيس. وهذه مسؤولية أدونيس. عندما يقول أدونيس: لم نعد نستطيع أن نميز ما بين المزيف وبين الحقيقي، أقول: أدونيس! كنت أنت أحد أسباب ذلك..

هذا واقع في الحقيقة، لا بد أن نوسع صدورنا لاستقبال التجارب الجديدة، ولكن وفي ذات الوقت علينا أن نعي ماذا يعمل هذا الجيل قبل أن تضع كل المقاييس النقدية لهذه اللغة. هناك صورة يجب أن نحكمها، هناك وزن يجب أن نحكمه، هناك إيقاعية يجب أن نحكمها.

النثر ألغى كل هذا.

أنا إلى الآن أقول الرقص أجمل من المشي، الغناء أجمل من الكلام. كلما أضفنا حركة نزيد الجمالية. الغزال جميل، لكنه عندما يركض يصبح أجمل. الفرس جميلة، لكنها عندما تركض تصبح أكثر جمالاً. لماذا نلغي هذه العبقرية الموجودة في الشعر العربي، وهي عبقرية خاصة؟ يقول لوركا عن الشعر العربي: إنه الشعر الوحيد الذي يحرك كل حواسك، ليس فقط العين، بل الأذن وكل حاسة أخرى. فلماذا أفقد القصيدة هذه الجمالية؟ وإذا كان لنا أن نخرج إلى قصيدة النثر فلنجد كما في القرآن تلك الإيقاعية الهائلة: «كم من... سبحان من أسرى بعبده ليلاً». القرآن لم يكن بإمكانه أن يوجد لو لم يكن هناك إيقاع.

هؤلاء الشعراء الذين اعتمدوا قصيدة النثر أنا معهم عندما يستطيعون بالفعل أن يغنوا لغتهم بهذه الإيقاعات الداخلية. لكن ليس على هذه الطريقة التي ليس لديها ما تعطيه.

قصيدة النثر مميزات الوحييدة أن الإيقاع كان يمنعنا من ادخال العصر إلى القصيدة. يضحك الناس عندما يسمعون شاعراً كحسب الشيخ جعفر: «واشترت حذاءً من باتا». باتا تمتنع على الدخول في الإيقاع ولذلك كان العصر لحداً ما يدخل في نوع من المراوغة إلى القصيدة الإيقاعية. قصيدة النثر أكثر استيعاباً. عندما نقرأ قصيدة جبرا النثرية أو قصيدة الماغوط أو سواهما من أصحاب القصيدة النثرية نحسّ بالفعل أنهم في قصائدهم النثرية أقرب إلى العصر من القصيدة الإيقاعية. ولكن هذا لا يكفي أن يكون مبرراً رئيسياً لما حدث مع قصيدة النثر.

□ وهل استطاع هذا الشعر الذي يمتد من أواخر الستينات إلى اليوم أن يفرز

نقاده؟

- ليس هناك ناقد يستطيع أن يقول شيئاً. لماذا؟ لأن الشاعر ألغى كل المقاييس النقدية. تقول: موسيقى، يقول لك: أنا ضد الموسيقى. تقول اللغة، يقول لك: أنا جئت لأهزم اللغة. تقول الصورة، يقول لك: أنا ضد الصورة..

هناك نَقْدَةٌ لزغل في الخلق وخطل في النفس وخطأ في الرأي أسأوا إلى هؤلاء. يقرأون القصيدة كما يقرأون في فنجان. يلجأون إلى التأويل والتلفيق والكذب. لو وضعنا الشاعر هنا، وهذا الناقد في الجهة الأخرى، وطلبنا من الشاعر أن يوضح تجربته لوجدنا اختلافاً واسعاً مع ما يقوله الناقد. إنها قراءات في فنجان غائم وليس لها أي قيمة.

إن نكبة هؤلاء النقاد ليست على أنفسهم فقط، بل على التجربة النقدية أيضاً لأنها ألغت المقاييس النقدية.

أنا لا أحترم تجربة شعرية لا تستطيع أن تعطيني مقياساً نقدياً أقيّم بواسطته.

□ كيف استقلت مرة من الشعر ثم عدت إليه؟

- إن ما قلته آنذاك، سنة ١٩٧٥، وبعد صدور «حوار عبر الأبعاد»، وقد أوجزت هذه القصيدة الطويلة كل تجربتي الشعرية، ورداً على سؤال أحد الصحفيين: لماذا لم نقرأ لك شيئاً خلال هذه المدة الطويلة، هو: أقول ما قاله أحدهم ولا أتذكره الآن، ما أريده لا يأتيني وما يأتيني لا أريده. وأضفت يومها: أنا أتمنى على الكثيرين من زملائي أن يسكتوا ما دام لم يعد هناك شيء عندهم يقولونه، والسكوت ليس عيباً..

شكسبير وقف عن الشعر في الخامسة والأربعين. رامبو ترك الشعر بعد السابعة والعشرين. براخت تحول من الشعر - وكان من كبار الشعراء - إلى المسرح. إذن هناك مرحلة يجب أن نقف عندها. ولكن العربي مع الأسف، سواء السياسي أو الفنان أو الشاعر أو الأديب، لا يعرف حدّاً يقف عنده. إنها نكبة أبورقية على سبيل المثال. لو عرف هذا الرجل أين يجب أن يقف لكانت كل تونس الآن مملوءة بتأثيله. ولكن الرجل اغتر حتى وصل إلى مرحلة الهذيان ومرحلة الإساءة إلى تاريخه إلى أن انتهى.

عندنا الآن عدد كبير من الشعراء العرب اليوم هم في نفس المرحلة..

قالت غادة السمان إن بلند الحيدري مثل محمد علي كلاي يعلن الوقوف عن  
الملاكمة ويعود يلاكم.

واحد آخر قال إن بلند ظروفه السياسية خصته .

نزار قباني كتب إلي: أرفض استقالتي .

أنا أخبرك بصراحة أنني لم أكتب شيئاً مهماً بعد «حوار»، وكنت أتمنى أن لا أكتب  
إلا أن الظروف التي أعيشها في منافي مختلفة، في غربات مختلفة، هي التي تفرض عليّ  
أن أكتب القصيدة، وهي قصيدة إلى حد ما ناجحة تصل إلى الناس دون أن تسيء إليّ،  
لكنها لم ترتفع إلى تجربتي السابقة.

أنا أقوم الآن بمحاولة - ولا أدري ما إذا كنت سأوفق - هي خلق أو إيجاد  
القصيدة الفيديوية التي لا تُقرأ إلا من خلال الشكل وأنا أستخدم الآن صورة  
«الغورنيكا»، صورة بيكاسو المشهورة، بأبعادها المختلفة. عندما تأتي الكاميرا لتصوّر  
الثور تجده في المرحلة الأولى قزماً مطوياً على نفسه. في هذه الحالة يطلع صوت  
فرانكو من خلال هذا بشكل مضحك، كل إسبانيا لا تهمني وأنا باقي. ثم تأتي  
الكاميرا لتصوّر الثور بهذه الصلابة: أنا إسبانيا باقية وهذه حوادث عابرة. أنا الآن  
اشتغل على هذه القصيدة المرأة، الحصان، حوارات متداخلة، ولكن من خلال  
الصورة. هذه القصيدة لا يمكن أن تُقرأ في كتاب، إنها عمل من نوع آخر.

أنا أعتقد أن العين تلعب الآن دوراً هائلاً، وهناك تطورات هائلة في هذا  
المجال. علينا أن نخلق التجربة السينمائية الشعرية المتداخلة. أنا أعتقد أن هذه  
المرحلة مهمة. هنا نضيف العين إلى الأذن إلى محور القصيدة في عملية متكاملة. إنني  
لا أزال أصوّر بعض الأشياء بشكل تجريبي وقد وضعت الأصوات. ومنذ سنوات وأنا  
أعمل في القصيدة ودائماً أصل إلى حالة من اليأس وأوشك أن أمزق مئات الأوراق  
لأنه من هذا العذاب، ثم أقول: لا، لأعد إليها. إنني ما زلت فيها ولكن ربما  
أمزقها وإذا مزقتها فهذه ذكرى تحملها أنت عن قصيدة لم تولد.

□ قلت إن الشعر السابق لك هو شعرك الأجود وصولاً إلى «حوار» التي  
تعتبرها تمتلك الشعرية. هل تعتقد أن هذه قاعدة لدى كل شاعر، وأن الشعر الأول  
هو أفضل الشعر؟

- أنا أتبنى اللحظة. لا أدري لماذا تبنيت وأنا كتبت قصيدة الشيخوخة وأنا في

السابعة والعشرين من عمري وتحملت هذه الشيخوخة. «شيخوخة أخرى وهذا أنا هنا يجنب المدفأة وحدي». وهذه من الأشياء الرومانسية. الرومانسيون يحاولون دائماً أن يوجدوا علاقة مهمة ما بين الحب والموت. دائماً. هذه العلاقة موجودة بشكل واضح عند الرومانسيين الإنكليز وعلى الأخص عند كيتس. وهي عندي أيضاً. كان هناك علاقة متواترة من البدء ما بين الموت وما بين الحب. ربما لأن والداي ماتا وهما دون الخامسة والأربعين من العمر. والدي ووالدتي ماتا في سنة واحدة وكنت أعتقد دائماً أنني سأموت صغيراً كوالدي. هذا الهاجس بالموت ولد معي منذ شبابي. كنت دائماً أتحيل نفسي في حالة موت. والرومانسيون يتخيلون الموت تخيلات مختلفة. صور تملأ سوداوية القصيدة. ثم انعكست. شعري هو شعرتأملي والتأمل فيه نوع من الحزن العميق. ولكن لورجعت إلى شعري لما وجدته يائساً. أنا مع الألم، ولكن أنا ضد اليأس واللاأبالية. هناك دائماً ما أصور به ألي وموتي، ولكن أصور في ذات الوقت انتصاري. تماماً كما هي الدرامية في المسرح اليوناني. يموت البطل ولكنه منتصر. يموت هاملت ولكنه منتصر. هذه هي الدرامية. في شعري هذه الدرامية موجودة. يجب أن تموت لكن يجب أن تعيش. هذه القضية موجودة في شعري وهي موجودة في أعمال أكبر اليائسين والعدميين. دستوفسكي عندما مات مشت روسيا وراءه مع أنه كان متهماً من الروس بأنه من أنصار اليأس والعدمية. كان دستوفسكي عديمياً لكنه هو الذي خلق الثورة.

(القبس ١٩٨٩/١٢/٢١)

(الحوادث ١٩٩٠/١/٥)

## مع حسب الشيخ جعفر

□ كيف تنظر إلى مسألة التجربة في الشعر؟

- إذا أخذنا القصيدة الجاهلية فليس هناك شك في أن القصائد تنوع بين شاعر وآخر. هل امرؤ القيس هو طرفة؟ بالتأكيد لا. وإذا انتقلنا إلى الشعر الأموي والشعر العباسي نجد أن التطور عملية مستمرة بين شاعر وآخر، غير أننا على امتداد هذه القرون الشعرية، نجد أن هنالك علامات أو قمم تشير إلى تجارب كبرى ونستطيع أن نقف عند امرئ القيس، عند أبي نواس، عند أبي تمام، عند المتنبي، عند المعري. ثم عند شوقي، عند الجواهري، وآسف أنني لم أذكر أسماء أخرى فهذا هو تصوري أو اجتهادي.

البنية الشعرية بالطبع واحدة عند من ذكرت من هؤلاء الشعراء، على أن التجربة ليست واحدة. بالرغم من أن الشكل العمودي عند امرئ القيس أو جرير أو أبي نواس هو واحد، غير أن تجربة أبي نواس في الحياة، وكما نقلها أو جسدها شعرياً، هي تجربة رائدة، تجربة جديدة. ولعل أبا نواس كان في قرارته قاصداً أو روائياً. ولو كانت القصة لوناً أدبياً معروفاً لكان أبو نواس، إلى جانب كونه شاعراً كبيراً، روائياً أو كاتب قصة قصيرة. وهذا ما يمكن أن ندعوه نقلة في بناء القصيدة العربية.

فإذا انتقلنا إلى الشعر الحديث، هنا طالما تحدث النقاد والأدباء والصحفيون عن الشعر الحديث، نستطيع أن نقول بسهولة إن الشعر الحديث تكوين شعري جديد بالرغم من التفعيلة التي تربط بين القصيدة العمودية والقصيدة الحديثة. والقصيدة الحديثة في مبناها هذا انتقال، وامتداد أيضاً. ويكمن الامتداد في اللغة نفسها وليس في التجربة.

وكما قلنا عن الشعر القديم في تميزه بين تجربة وأخرى، يمكننا أن نقول هذا عن

الشعر الحديث في تنوعه بين شاعر كبير وشاعر كبير آخر. فهل السياب هو البياتي أو عبد الصبور أو أدونيس؟ لا بالطبع.

وهذا أيضاً ما ندعوه بالمتغيرات، ولعل التغير يبدو أكثر وضوحاً بين شاعر وآخر، فإذا ما تلمسنا هذا التغير في التجربة وفي البناء عند شاعر واحد، فمن الممكن أن نقول إن هذه العملية كبيرة، ورائعة.

ولا أريد أن أتحدث عن الآخرين. سأحاول أن أتحدث عن هذا التغير في تجربتي مثلاً وبعيداً عن «الإطراء» وعن «الرائع» وعن «الكبير». نتحدث بكل تواضع.

لم يحصل هذا التغير في تجربتي بسهولة أو في فترات متقاربة. لقد ظلمت أكتب القصيدة منذ عام ١٩٥٦ غير أنني لم أنشر إلا في سنوات لاحقة. نشرت عام ١٩٥٠ قصائد في جريدة محلية في مدينتي العمارة وهي تقع في منطقة جنوبي العراق. لم أنشر في بغداد إلا عام ١٩٥٩ وحتى سفري إلى موسكو عام ١٩٦٠ لم أنشر إلا بضع قصائد. وهي قصائد بسيطة وسهلة وكُتبت تحت تأثير الشعر أو الحركة الشعرية الحديثة. ثم ظلمت بالرغم من وجودي في موسكو وقراءتي الكثير من الشعر الروسي والشعر العالمي أكتب تقريباً تحت تأثير التجربة الشعرية الحديثة العامة.

كانت مجموعتي الأولى «نخلة الله»، ثم كانت القصائد العديدة في «الطائر الخشبي» ذات منحى واحد، ولم استطع أن أصل إلى التغير إلا بعد وصولي إلى تجربة التدوير في القصيدة. وبدأت هذه التجربة في قصيدتي «قارة سابعة» نُشرت في مجلة «الحكمة» العراقية عام ١٩٦٩ كما أتذكر. في هذه التجربة، تجربة التدوير، في ديوانين آخرين هما «زيارة السيدة السومرية» و«عبر الحائط في المرأة» بالطبع ليس هناك جو واحد في هذه القصائد، إنما أجواء. في «زيارة السيدة السومرية» هناك تجربتان تجربة البحث عن فكرة ما دون الجمال المطلق ويتمثل في حوالي ست قصائد. أما القصائد الأربع الأولى في «زيارة السيدة السومرية» فهي منطلقة من تجربتي السياسية. وكما قلت يبقى ديوان «عبر الحائط في المرأة» تجربة واحدة.

بعد ذلك وجدت نفسي أنطلق من التدوير إلى القصيدة غير المدورة، أي أنني مللت من التدوير، بالرغم من أن التدوير عملية إبداعية كبيرة قد تذكرنا مثلاً باللزوميات كما قال لي أحد النقاد وهو الأستاذ محمد المبارك. قال لي إن التدوير في

صعوبة بنائه وفي دقة الموسيقى في القصيدة قد يذكرنا باللزوميات وما تكلف من مشقة. لم أترك القصيدة خوفاً من هذه المشاوش، وإنما بحثاً عن أجواء جديدة. فأنا لم أكتب قصائد لم تنشر حتى الآن في مجموعة، قصائد هي على نمط القصيدة الحديثة ذات التفاعيل المتعددة في كل سطر من القصيدة، غير أنني قد طرحت القافية جانباً، ولم أؤكد أية قصيدة بقافية عدا قصائد الحرب لأن قصائد الحرب هي بتصورى تعبئة، والتعبئة تتطلب القافية. القافية في مثل هذه القصائد قد تحرك المشاعر والأحاسيس مع أنني في قصائدي الأخرى قد أهملت القافية تماماً.

وكما قال صديق ناقد وهو الأستاذ حاتم الصقر، عن قصيدتي «سقط الجروح» التي كتبت في ذكرى صلاح عبد الصبور، بالرغم من خلو القصيدة من أية قافية، فإنني لم أشعر بافتقاد القافية مطلقاً. لقد كانت القصيدة نفسها تتضمن ما يعوض عن وجود القافية، وعمّا تبعته الموسيقى من جو النغم.

غير أنني بعد هذه القصائد عدت إلى التدوير في قصيدتين: قصيدة عن السباب، وقصيدة عن حسين مردان. ثم أحسست فجأة بالضجر من التدوير نفسه ووجدني فجأة ذات ليل أحاول كتابة قصيدة، ولا أدري أي حافز دفعني لأن انطلق في تجربة بنائية لم أجد أحداً قد كتبها من قبل، سواء في الشعر القديم أو في الشعر الحديث. بالطبع هناك من كتبوا قصائد أو مقاطع ذات أبنية، خاصة أدونيس. غير أنني كتبت التدوير بطريقة مغايرة لطريقة أدونيس. أدونيس كتب التدوير في الخفيف وحده. وأنا لا أنكر تجربة أدونيس وأنا أحب شعر أدونيس. غير أنني كشاعر لم أشأ أن أكتب ما كتبه أدونيس. وحاولت أن أكتب التدوير في أوزان عديدة: في الكامل، في الرجز، في الرمل مثلاً. أما قصيدتي الأخيرة، وهي حورية البحر، فإنني أحب أن أتوقف قليلاً في الحديث عنها.

لقد نشرت هذه القصيدة في مجلة ألف باء. القصيدة كتجربة هي ما يمكن أن ادعوه تجربة طرية. مثلاً أقول في البيت الأول: هي ذي الجميلة في طرقات / هي ذي الجمي / متفاعل / لتني / فاعل / طرقات / فاعلاتن. أي أن هنا أربع تفعيلات: متفاعل فاعل فاعلات فعلن وهكذا في الأبيات الأخرى. أي أنني أضع في كل سطر عدداً من التفعيلات المتباينة إلى آخر القصيدة. وهذا أمر لم يسبق لشاعر آخر أن كتب مثل هذا النوع.

أنا لا أدعي أنني أنجزت عملاً كبيراً أو مهماً. إنها محاولة بسيطة. غير أنني أجد لذة في الكتابة بهذه المحاولة. ولدي قصائد أخرى كُتبت أيضاً بمثل هذه الطريقة. غير أنني لم أكتب بمثل هذا اللون إلا قصائد محددة لكي انطلق إلى لون آخر. وربما نستطيع أن ندعو هذا تغييراً، أو هو المتغير.

□ هل يقتصر التجديد عندك على الشكل وحده؟

- ينبغي التأكيد على أن التجديد لا يقع في الشكل وحده، وإنما في المضمون أيضاً. أن هناك اختلافاً بيننا قصيدة وقصيدة، بين مجموعة ومجموعة. وهذا الاختلاف ليس منصباً في الشكل وحده، وإنما هو ينصب أيضاً في أعماق الشاعر، في أعماق تجربته. لا أريد أن يدور بيننا حديث حول هذا الموضوع، لأنني مؤمن إيماناً كاملاً أن التغيير ينبغي أن يحدث في المضمون، أو في الروح الشعرية، وفي البناء. ولهذا فإن قصيدي مثلاً «الإقامة على الأرض» وهي قصيدة سياسية، بالرغم من أنها تلتقي مع القصائد الأخرى في البناء التدويري، غير أن القرارة في هذه القصيدة هي غير القرارة في قصيدة «زيارة السيدة السومرية» أو قصيدة «في الحانة الدائرية».

ومع مرور الزمن، وكما تتغير الأجواء، تتغير الأجواء الشعرية.

هناك تفعيلة، متى ما هُشمت هذه التفعيلة، واكتشفنا تفعيلات جديدة، نكون أمام اجتهاد آخر. ولكننا ما زلنا في التفعيلة نفسها، وبالطبع فنحن ندور في الشعرية العربية العامة. ويمكن أن يُطرح هذا السؤال عند اللغويين، وبخاصة في ما يحدث الآن في الكتابات عن البنيوية مثلاً، هل هناك في المستقبل تصور عن تهشيم التفعيلة لاكتشاف تفعيلة جديدة، أم أن هذه التفعيلة الجديدة هي من لفظ اللغة العربية نفسها، فإذا ما هُشمت هذه التفعيلة، فينبغي أن تُهشَم من أسس أخرى في التكوين اللغوي أصلاً. وبالطبع فإن هذه المسألة مسألة شائكة.

□ وتجارب قصيدة النثر؟

- قصيدة النثر ليست في تصوري شعراً، وإنما هي نثر، هي نثر عالٍ فنياً. وقد نجد هذا النثر العالي في روايات عظيمة، في أعمال مسرحية عظيمة. ولهذا ففي تصوري المتواضع، تُعتبر قصيدة النثر نثراً. فأني فرق بين رسالة كتبها المعري بلغته العالية مثلاً وقصيدة النثر في نماذجها العالية؟ أي فرق بين صفحة من صفحات فولكنر مثلاً، أو كافكا في صفحاته المتميزة فنياً، وبين قصيدة نثر؟ لا فرق هنا. أي فرق بين



قصيدة نثر، وترجمة القصائد الأجنبية ترجمة نثرية. ألا تقارن قصيدة النثر في أنماطها غير المتميزة بما يُترجم من شعر أجنبي؟

□ أنا مثلك اعتبر أن كل تنظير لقصيدة النثر على أنها شكل الحداثة الشعرية الأرفع أو الأوحده، هو لغو. .

- أنا اعتبر ذلك لغواً أيضاً وأريد أن أضيف كلمة عابرة عن الحداثة. . أنا قد أجد الحداثة واحدة عند أبيات من قصيدة للنايعة الديباني، وأجدها عند أبيات من قصيدة لسان جون برس كما قرأتها مترجمة في اللغة الروسية. وقد أجد هذه الحداثة في قصيدة للسياب أو البياتي أو أمل دنقل أو عبد الصبور وهكذا. .

□ ما رأيك بالشعراء الشباب اليوم؟

- مثلما بدأ السياب والبياتي وغيرهما، يبدأ الشباب اليوم. إنهم امتداد للتجربة الشعرية العربية الحديثة ما أَدَعَوْا من مغايرة أو تجديد، هم ما زالوا البنية الشعرية العربية العامة، ونحن مع طموحهم. أما ما يُطلق عليه المغايرة أو الحداثة فإنني أتصور أنهم لم يأتوا بجديد، وإنما ما زالوا في طراوة عودهم مندهشين أمام ما يُترجم من الشعر الأجنبي. وبالطبع فإن التجربة الأوروبية هي غير التجربة العربية. وستزول هذه الدهشة مع الأيام ويجد الشعراء الجدد أن الحداثة ليست استيراداً، ليست صدى للحداثة الأوروبية. الحداثة العربية ينبغي أن تنبع من الجذور العربية نفسها، ولا يمكن أن تكون صدى لسواها. ولا يمكن أن يكون هناك انقطاع مع الماضي أبداً. وأنا أقول إنني أجد الحداثة عند أبيات من قصيدة للنايعة الديباني، كما أجدها عند أبيات من قصيدة لشاعر فرنسي معاصر.

□ إذن ما هي الحداثة؟

- الحداثة هي في تصوري التغيير شكلاً وروحاً. الحداثة تكمن عادة في الصف الجديد. إن التجربة الشعرية هي واحدة، غير أن الحداثة هي الصوت الآخر، الصوت المضيف، الإضافة الفنية العالية هي ما يمكن أن ندعوه بالحداثة، وليس الصدى للحداثة الأوروبية. الحداثة الأوروبية إضافات.

□ كيف تولد القصيدة في نفسك؟ كيف تنمو؟

- لعل هذا السؤال هو أصعب سؤال يمكن أن يُطرح على شاعر. من السهل أن نتهرب من الإجابة ونتفق معاً فيما يخص مثلاً «عبر»، أو أن هناك شعرية معينة تسكن

فيها هذه الشياطين الشعرية الرائعة . وقد أقول جداً منلما قال ابن سينا عن لحظة الصفاء التي هي منطلق القصيدة . وهذا أيضاً ما ذكره الياس أبو شبكة في مقدمة ديوانه «أفاعي الفردوس» . كان يتحدث عن هذه اللحظة الصافية التي هي المنع الدفين العميق الذي تنطلق منه القصيدة . هي في أعماق الشاعر نفسه . أما كيف نولد القصيدة فما استطع أن أجيب إجابة دقيقة . أجد نفسي أحياناً في حالة غير اعتيادية ، هسك في رأسي ما يدور أشبه أحياناً بالكآبة العميقة ، وأحياناً بالعزلة عن العالم كله . أجد وحدة غريبة ، من خلال هذه الوحدة أحس أن هناك شيئاً يدور . وقد تمر هذه اللحظات بلا جدوى ، أي أنني لم استطع أحياناً أن أكيف نفسي مع هذا العالم الداخلي السري الغريب ، فيفوت مني الكثير من تلك اللحظات . غير أنني أحياناً استطعت أن ألتمس ، كما ألتمس بالأصابع ، مكاناً أو أسرار هذه الوضعية الشعرية ، فأجد بيتاً أو ثلاثة أو أربعة ثم أواصل . ثم تنتهي القصيدة في ليلة واحدة ، أو في عشر ليالٍ أو قد تستمر لدي ثلاثة أشهر . بالطبع استطعت هنا أن أضع يدي أو أقبض على هذه الحالة . قد تهرب هذه الحالة لكنني استطعت أن أخرج منها بما يدلني إلى الطريق الشعري . وبالرغم من مرور ثلاثة أشهر أحياناً تجدني أظلم أكتب في الجو نفسه . لقد اختفت اللحظة الشعرية الصافية ، بينما ظلت هنا أشياء من مادتها وهي القصيدة .

□ ما هي الثوابت وما هي المتغيرات في قصيدتك؟

ـ عن الثوابت والمتغيرات في القصيدة ، من الممكن أن نقول إن القصيدة تغير وليس هناك أسس ثابتة ينطلق منها الشاعر لبناء القصيدة . إذا كانت بنية العبارة الشعرية ، أو إذا كانت التجربة كمنطلق شعري ، أو إذا كان الجو الشعري المعين يعتبر من هذه الثوابت ، ففي تصوري أنها ليست ثابتة . لا شيء ثابت في القصيدة إلا اللغة . أما التجربة ، وأما المنطلقات ، وأما النكوين الشعري فإنها متغيرات .

من الممكن أن نتحدث عن الثوابت في الحياة وليس في الشعر . الثابت هو أين ولد الشاعر ، أين عاش ، أين درس ، بمن النفي . هذه هي ثوابت في تصوري ، وعبرها كثير . القراءات الأولى بالتأكيد هي أيضاً من الثوابت ، والقراءات الأولى هي أهم ما شارك في بناء التجربة الشعرية ، كالتقصائد والروايات أو الدراسات أو الأعمال الفلسفية ، أو تجربة الشاعر نفسه في دراسته العامة أو الخاصة . وأستطيع أن أقول إنك من الممكن أن تشاركني في هذا الرأي فيما تصورته من ثوابت . وانطلاقاً من هذا التصور يمكن القول إن الحياة العامة في إطارها الشخصي يمكن أن تعتبر من الثوابت

بالرغم من تغيرها المتواصل. ولا أعني هنا بامتداد التجربة وتشعباتها، وإنما أعني الراسخ من التجربة. ولكي يكون كلامي واضحاً أقول إن علاقة الشاعر بالأرض، أو المرأة، أو الثقافة، قد تبقى خاصة معينة. قد لا يحدث ذلك التطور المنظور في هذه العلاقات مع المرأة، مع الأرض، مع الثقافة، ونستطيع أيضاً أن نقول إنه مهما استطاع الشاعر، خاصة بعد مراحل من تجربته الشعرية، أن يقرأ من تجارب جديدة في الفلسفة أو في الشعر أو في العلم، فإنه يبقى هناك تصور معين ينطلق من خلاله لفهم هذه التجارب الجديدة. وكلي لا يكون في كلامي تناقض، لأنني أنكرت في البداية الثابت وقلت إنه ليس هناك غير التغير، فإني أجد هنا تناقضاً بين اعتباري للحياة كمنطلق هو الثابت، وبين قولي إن التجربة هي متغيرات متواصلة. إذن حتى هذا الثابت هو متغير.

في القصيدة الأولى التي يكتبها الشاعر، فيما إذا أجرينا مقارنة بين نمو القصيدة يكتبها شاعر معين وبين آخر قصيدة نشرت له، نجد أن هناك خيطاً قد لا يكون منظوراً أو مرتباً لعدد من القراء، وإنما ذاك الخيط سيظل ممتداً، وامتداده يكمن خاصة في الكلمة أو في التناول أو في المادة الشعرية نفسها. فإذا عدنا إلى قولي الأول وهو أن كل شيء متغير، أي أنه ليس هناك ثابت بالمعنى الذي يتصوره الآخرون، نجد أن أهم ما في التجربة الشعرية هو التغير. قد يكتب شاعر ما مجموعة شعرية في جو شعري خاص، واحد، بالرغم من تعدد التجارب واختلافها من قصيدة إلى أخرى، وإنما يحسّ القارئ أن هناك مناخاً شعرياً، أو أن هناك تجربة شعرية ذات إطار محدد تنطلق وتتوزع من خلاله القصائد الأخرى، وهذا ما حصل مثلاً في مجموعتي «عبر الحائط في المرأة». المجموعة تتكون من عدة قصائد، ربما كانت إحدى عشرة قصيدة أو أكثر. في كل هذه القصائد هناك تجربة واحد وهي تجربة البحث عن الجمال المطلق مجسداً في المرأة، مجسداً في الجمال الإنساني الأنثوي. وما أعني بالجمال المطلق هو الحلم، أي حلم الإنسان بالوصول إلى فكرة الجمال مجسدة في امرأة، باعتبار أن المرأة هي أجمل تكوين حي. وقد تفوق المرأة في جمالها أحياناً النكوينات الأخرى. ومن الممكن أن نضرب أمثلة. مثلاً، وقد يكون هذا الكلام مبسطاً جداً، قد نجلس في حديقة. فبالرغم مما تمتلكه هذه الحديقة من مفاتن دقيقة، وفي نفس الوقت هي رائعة، وتتمرّ هناك امرأة جميلة، منذ الوهلة الأولى بطغى هذا الجمال الحي على أي جمال آخر في هذه الحديقة.

لماذا أقول هذا؟ لأنه في المرأة اختزلت كل المفاتن الأخرى بما تمتلك من الزهرة النضرة ومن الصنوبرية ومن النخلة ومن الموجة ومن الشراع ومن السفينة، تمتلك أروع ما في هذه الأشياء وفي غيرها العديد.

ونعود إلى فكرة الجمال المطلق. بعيداً عن الفلسفة عند هيغل أو عند أفلاطون مثلاً، أستطيع، وبكل تواضع، أن انطلق من فكرة خاصة بي أتصورها عن الجمال المطلق وهو الحلم. أحلامنا بالمدن الفاضلة، بمستقبل الإنسانية الرائع، قد تتجسد لدى الشاعر في تصور ما عن الجمال المطلق. ومنذ بدأت البشرية، وبالتحديد منذ جلجامش وأفلاطون، كان هناك هذا الحلم في الوصول إلى الخلود، في الوصول إلى المطلق، أي في تجاوز الوضع البشري إلى ما هو أروع وما هو أقوى وما هو أكثر إشباعاً لطموح الإنسان.

ومع امتداد هذه القرون الطويلة، لم يحكم الإنسان بالرغم من هذا التطور الهائل إلا على الفتات، إلا على الأشياء التي يمكن أن تنسحق وتنكسر تحت وطأة الزمن، تحت وطأة الأحداث. هل هي هذه المطارات أو الأقمار الصناعية أو هذه المطاعم الفاخرة أو هذه المصانع التي تنتج في دقائق ما كان يمكن أن تنتجه البشرية من قبل في سنوات طويلة؟

استطيع أن أقول إن الهزيمة أو الانكسار سيقيان في قرار الإنسانية، وليس هذا تشاؤماً.

□ في القصيدة العربية الحديثة منذ السياب إلى يومنا هذا، ما الذي حصل؟  
- أجد التغير، إذا كنا ندور حول الشكل الشعري وحده، فإن هذا التغير لم يتحقق إلا في القصيدة المدورة. أما إذا تحدثنا عن أعماق القصيدة، فهي بالطبع متغيرة. إنها عند السياب غيرها عند الآخرين مثلاً.

□ ما سر القصيدة؟ ما هي كيمياؤها؟

- هي سرّ بالطبع في ولادتها الأولى، أما حين تتجسد فإنها تصبح شيئاً آخر، ولا أستطيع أن أجيب بوضوح عن هذه «السرية» الشعرية. بينما عندما تتجسد القصيدة في معاني محددة، فيمكن أن أقول إن سرها كامن في جمالياتها، جمالية الروح وجمالية الجسد، أو ما يمكن أن يُدعى «اللحظة الصافية». القصيدة هي التكوين أو التركيب المحسوس لتلك اللحظة الروحية التي أتحدث عنها.

□ ولماذا تبقى قصيدة وتبقى أخرى؟ ما هو هذا «الحنوط» الذي يحفظ القصيدة من التحلل والبلى؟

- من السهل أن نتحدث عن القوة الشعرية، عن العبقرية، عن الجمال. غير أن هذا يظل ألفاظاً، وأنا شخصياً لا أستطيع الآن أن أصل إلى جواب محدد، وأتساءل مثلك لماذا تظل معلقة أمرىء القيس أو طرفة أو قصائد المعري أو أبي تمام أو المتنبي، لماذا ظلت هذه القصائد وستظل عالقة في أذهاننا؟ أي أننا بالرغم من هذه الفترة الزمنية الهائلة لم يتسرب الملل إلينا من خلال علاقتنا بها؟ غير أن هذا لم يحدث إلا في بضع قصائد، وهذا أيضاً ما سيحدث إزاء شعرنا الحديث. لن يبقى من الشعر الحديث إلا بضع قصائد. أي أن الشاعر الرائع بعد مئة عام، لن يتبقى له من شعره إلا أربع أو خمس قصائد، وهذا حظ لا يناله إلا المقربون أو الواصلون.

□ هناك من يعتبر أن الانقلاب الشعري الذي تحقق على يد السياب ورفقائه لم يحقق في آخر المطاف إلا إنجازات محدودة..

- هنا اختلف مع هذا الرأي. أنا تصوري أن هذا الانقلاب الذي حصل انقلاب عظيم. هذا التجديد في الوزن هو تجديد في الشكل الشعري. وهو بحد ذاته عملية فنية كبرى، وهو أيضاً ما يمكن أن ندعوه بالمنقذ من الرتابة، على غرار «المنقذ من الضلال»، إنما هو المنقذ من التحجر. هل من المعقول أن تستمر القصيدة بذات العجلات التي ركبها امرؤ القيس أو المعري؟ ينبغي أن تُخلق هنا أجنحة جديدة..

□ ولكن هذا مجرد تنويع على الشكل القديم، فبدلاً من أن يكون البيت هو الوحدة، صارت الوحدة هي التفعيلة.

- ولكن هذا ليس بالشيء القليل.

□ بمن تأثرت شعرياً؟

- إن أساتذتي هم الجواهري والسياب ونازك الملائكة والبياتي وسعدي يوسف وسواهم. في تكويناتي الشعرية الأولى لم أطلع على الشعراء العرب الآخرين.

□ أبو شبكة مثلاً وسائر الشعراء اللبنانيين؟

- أبو شبكة أنا من المعجبين جداً بشعره، غير أنني فيها يخص تجربتي مع الشعر العمودي ظللت مع الجواهري..

□ وأحمد شوقي؟

- شوقي شاعر كبير بلا شك ، سواء في عالمه القصائدي أو في مسرحه الشعري .

(القبس ١٩٨٨/٧/٧)

(الجيل نيسان ١٩٩٠)

## حوار آخر مع حسب الشيخ جعفر

□ ما هي الروافد التي كوَّنت شاعريتك؟

- كان الرافد الأول هو قريني الصغيرة الواقعة على ضفة نهر كبير ينحدر بعيداً إلى الهور، وكان كل مكان في القرية محاطاً بحقول الرز والنخيل والبساتين والكروم والنباتات البرية. وهناك قرأت ما كان يصلني عن طريق والدي من مجلات وكتب أدبية. وكان الرافد الثاني الحياة في مدينة، وهي موسكو، بعد أن حصلت على بعثة نظراً لحصولي على درجات تؤهلي للسفر إليها.

هذان الرافدان المتضادان، أو النقيضان، ولدا الصدمة في داخلي. وفي المواجهة بين هذين العالمين: عالم القرية وعالم المدينة، كان التحول. غير أنني طوال تلك السنوات الست في موسكو لم أكن أكتب إلا القصائد المتطلعة دائماً إلى القرية، القصائد المتفتحة عند مناخ الحرية، نبات القرية، وجوّها. وهذا التضاد بين القرية والمدينة الأوروبية كان الرافد الثالث في التجربة وفي الثقافة.

بالطبع فإن اللقاء الطبيعي مع الجمال ليس اللقاء من خلال النافذة، أو من خلال البستان أو الحقل. اللقاء الطبيعي مع الجمال كان دائماً يتشكل أو يترسب في أوازي ليتجسد فيما بعد قصائد أو ذكريات.

حين انتهيت دراستي في معهد غوركي الأدبي وعدت إلى بغداد سنة ١٩٦٦، أي بعد ست سنوات، عشت عاماً في كربلاء حيث يقطن أهلي، ثم عشت عاماً آخر في مدينة بغداد. وقد عشت هذين العالمين عاطلاً عن العمل. كنت أعيش في غرفة صغيرة مع صديقي الشاعر المبدع حميد سعيد. كانت غرفتنا الصغيرة في زقاق من أزقة شارع الرشيد. وحين حصلت على عمل صحفي مؤقت انتقلنا إلى شقة صغيرة في محلة «راغبة خاتون» أنا والأستاذ حميد سعيد، ولم أحصل على عمل ثابت إلا بعد ثورة السابع - الثلاثين من تموز حيث عملت في الإذاعة والتلفزيون، ولما أزل أعمل فيهما.

حين جئت إلى بغداد استطعت أن اكتشف عناصر جديدة في التجربة الشعرية. استطعت أن أتعرف بشعراء عراقيين: سامي مهدي، خالد علي مصطفى، وآخرين عديدين. استطعت أن أتعرف بتجارهم الشعرية، كتاباتهم، ثم تم لي الحصول على مجموعة كبيرة من الكتب التي صدرت أثناء غيابي الطويل عن الوطن. استطعت أن أحصل على جزء منها وليس على كل ما نشر أثناء تلك الفترة، وهذا لا يعني أنني كنت منفصلاً عن الأدب العربي الحديث. كنت أقرأ في موسكو، في مكتبة الآداب الأجنبية والكتب العربية بالذات. استطعت أن أقرأ في هذه المكتبة نجيب محفوظ، جانباً كبيراً من طه حسين، توفيق الحكيم، والأدب المصري. استطعت أن أتعرف على جوانب من الأدب المصري.

في بغداد بدأت أكتب. والغريب أن ما حصل لي هو أنني كنت في موسكو أكتب دائماً عن القرية، عن تجربتي في القرية. وبالطبع كانت الكتابة هي الحنين إلى الوطن، أي محاولة العناق مع الوطن، مع القرية. أما بغداد فكان الحنين الطاعني هو إلى الحياة في غرفتي الصغيرة، الحنين إلى الوجوه الجميلة التي استطاعت أن تفجر في أعماقي لوناً جديداً علي من التشوق إلى الجمال، استطاعت أن تفجر في أعماقي هذه الرغبة الدفينة إلى الجسد الجميل. وقد أشار إلى هذا التضاد أيضاً بين كتابتي في موسكو وكتابتي في بغداد العديد من النقاد العراقيين.

□ هل تؤمن بالأجيال الشعرية؟ قبلكم مثلاً كان جيل السياب والبياتي ونازك؟ ما هو موقفكم من ذلك الجيل؟ وماذا أضفتم؟

- أنا شخصياً لا أحبذ هذه التسمية: تسمية الأجيال الشعرية. لم نكن سوى استمرار لمن سبقنا من رواد الشعر الحديث. أنا شخصياً لم أعتبر نفسي في يوم من الأيام منفصلاً عن أساتذتي الشعراء: نازك، السياب، البياتي. ولم استطع في يوم من الأيام أن أعتبر نفسي بعيداً عن القصيدة العربية القديمة، قصيدة امرئ القيس، أو أبي نواس، أو المتنبي، أو قصيدة الجواهري. كنت باستمرار اتطلع إلى اللحظة التي أستطيع فيها أن أضيف شيئاً مهماً كان بسيطاً إلى تجربة هؤلاء العظام. لا يمكنني أن أعتبر الشاعر الشاب في يوم ما إضافة أو تفجييراً هائلاً في التراث الشعري. لا يمكن أن يحدث هذا. يحدث هذا فقط في الكلام، في الطموح. يمكن أن تجد شاعراً شاباً ينحيل إليه أنه استطاع أن يكتشف طريقاً جديداً، استطاع أن يحفر خنادق هائلة تبعده عن



سابقه. هذا يحدث في الوهم فقط. مهما كان هذا الشاب موهوباً أو عبقرياً فهو في الأول والأخير عبارة عن ظل لهذه الثقافة الشعرية، أو ظل الجانب من هذه الثقافة الشعرية. أما الإضافة الحقيقية فلا يمكن أن تتم إلا عند النضج. وهذا النضج يتأتى من عاملين: عامل التجربة وعامل الثقافة. الموهبة في الدرجة الأولى، ثم التجربة والثقافة، وبعد ذلك يمكن للآخرين أن يقرأوا في هذه القصائد الجديدة الصورة الجديدة التي يشار إليها باعتبارها إضافة إلى التراث أو إلى الشعر الحديث. أما التفجير، وأما التجاوز، ففي رأي أنها ليسا إلا أوهاماً في أذهان الشباب. ليسا إلا أوهاماً فقط. التجديد الحقيقي والإضافة الحقيقية لا يمكن أن يتما إلا عبر الثقافة والتجربة الحية الحقيقية.

□ هل تؤمن بشعرية عربية خاصة؟ وهل تنطلق من هذه الشعرية العربية بالذات؟

- في أي شعر عالمي، لدى أية أمة، الأساس هو التراث. لم نجد يوماً ما شاعراً مهماً جاء منقطعاً عن جذوره. أبداً. أنت تستطيع أن تلاحظ هذا جيداً في إضافة السياب الكبيرة، في إضافات زملائه: البياتي، نازك، عبد الصبور. لم تبيء هذه الإضافة إلا عبر عناقهم الحار مع التراث الشعري العربي.

□ وكيف تنظر مثلاً إلى ما يسمى قصيدة النثر؟

- أنا لا أعتبر قصيدة النثر شعراً. اعتبرها فناً أو نثراً فنياً قد يكون عظيماً لدى كتاب قصيدة النثر الموهوبين. لا يمكن أن اعتبرها شعراً لأنني أنظر دائماً إلى الوزن. لا أقول القافية، فلتكن مثل ما كتبت قصائد عديدة دونما قواف. إنما الوزن هو الأساس في الشعر. فليكن هو الهيكل الشعري لأنني قد التفت بعيداً عن مئات القصائد الموزونة والمقفاة ولكنني أقف أمام قصيدة المتنبي أو قصيدة السياب أو البياتي، وقد أقول أقف أمام قصيدة نثر رائعة، مثلما أقف أمام الترجمات الشعرية الرائعة. قصائد النثر غالباً ما تذكرني بالشعر المترجم. لا أقول إنها تقلد الشعر، غير أنها تذكرني بالشعر المترجم الجيد. وكما أقف أيضاً أمام مقاطع عالية متوترة عند فولكتر أو عند تولستوي أو عند دوستوفسكي أو عند كافكا.

وأعود فأقول لك إنه لا بد من التأسيس في ظل تلك القوانين الشعرية العربية، وأنا أقف هنا أمام قانون وحيد وهو الإيقاع الشعري أو الوزن. هو هذا القانون

الوحيد، ويستطيع الشاعر أن ينطلق إلى ما يشاء، إلى أية آفاق رحبة يريد الانتقال إليها.

إن جماعة قصيدة النثر يريدون السهولة. هناك فرق هائل بين كتابة قصيدة حرة ذات إيقاع عربي، وبين كتابة قصيدة نثر. إنك في قصيدة النثر تستطيع أن تنطلق في صفحات عديدة، غير أنك أمام قصيدة الوزن، أمام قصيدة الإيقاع العربي، محدد بقوانينها. أما في قصيدة النثر فإنك أمام البحر ويكون إبحارك حينئذ في أيما اتجاه. وبالطبع كتابة قصيدة النثر أسهل بكثير من كتابة القصيدة ذات الإيقاع العربي. وفي رأيي أنه من هنا جاء هذا الإقبال. ولا ننسى التقليد أو المحاكاة. شاعر كبير مثل أدونيس يكتب قصائد نثر. في اليوم التالي، بعد نشر قصيدته، تجد هذا الإقبال لدى شعراء آخرين، وأنا أستطيع أن أقول أن انتشار قصيدة النثر آت في الدرجة الأولى من التجربة «الأدونيسية» أو في ظلها. إنهم يقلدون القصيدة الأدونيسية المشورة ويقلدون أيضاً التجربة الرائعة التي قام بها أدونيس لسان جون برس. إنني أجد ظل ترجمة أدونيس لسان جون برس في أغلب ما ينشر الآن من قصائد نثر. إنك تجد مقاطع منسوخة من هذه التجربة.

#### □ وحاضر الشعر العربي اليوم؟

- لا أستطيع أن أقول إن هناك فراغاً أو أزمة. ربما هناك توقف، ربما هناك إعادة نظر، إنما الشعر مستمر. الاستمرارية حاصلة، ويمكنك أن تتلمس جيداً هنا أو هناك الاندفاع الشعري. لكنها اندفاع قد تكون بطيئة حالياً، وهذا دلالة صحة وليس دلالة مرض. الشاعر يتوقف بين حين وآخر.

#### □ وكيف تعرّف الإبداع الشعري؟

- الإبداع أن يكون جديداً، أن يكون مختلفاً في نوعيته، أن يكون مختلفاً ورائعاً في آن واحد. ليس كل شعر مختلف عن سواه شعراً، وإنما الإبداع هو الإضافة الحقيقية، وكتابة قصيدة رائعة لا تذكرك بأي شاعر آخر. إذا استطاع الشاعر أن يكتب مثل هذه القصيدة فقد استطاع أن يضيف جديداً.

أما التجديد، أو الحداثة، فكأن في تصوّري في هذه المنطقة التي أشرت إليها، في أن يكون جديداً، مختلفاً عن سبقوه. وبالطبع لا يتأتى هذا إلا عبر قصائد معية، وقصائد قليلة.

### □ ومقولة «تفجير اللغة»؟

- ليس هذا جديداً أبداً. لقد استطاع أبو نواس أن يفجر شيئاً شبيهاً بهذا. استطاع أبو تمام أن يفجر شيئاً شبيهاً بهذا.

التجديد في اللغة يمكننا أن نكتشفه ببساطة في قصائد أبي تمام. أبو تمام كان شاعر لعبة جديدة. ويمكن أن نجد هذا التفجير في قصائد عند السياب أو الياسي أو سواهما، وإنما دون أن نبالغ ودون أن نعطي مثل هذه العمليات هذه الأطر الكبيرة. في اللغة قد يأتي ذلك في مفردات محددة، معينة، وهذا ليس رأيي وإنما اقتبس هذا الكلام من أليوت.

### □ هل تؤمن بالقصيدة التجريبية؟

- ليحرب من يحرب ونحن معه ما دام يعتبر هذا النمط عملاً تجريبياً. ويهنأ هنا النتيجة، أي أن نقرأ هذه التجربة أو ما بعدها ونستطيع أن نحكم حينئذ.

### □ أي شعر كتبتم؟

- أنا كتبت قصائد عديدة وكثيرة. صحيح أنني نشرت أربع مجموعات، غير أنني إذا ما جمعت كل شعري، وأعني بالضبط الشعر الذي كتبتة قبل ١٩٦٨، استطاع أن أجمعه في ثلاثة مجاميع، غير أنني أنظر إليه الآن نظرة أخرى هي ليست النظرة السابقة لأنني أراها قصائد أضعف، قصائد متأثرة بالآخرين، وخاصة السياب أو غيره من الشعراء كالياسي ونازك، ولهذا غضضت النظر عنها. اعتبرتها مجرد البداية، مجرد الخطوات الأولى التي أوصلتني إلى ما أنا عليه.

أما عن الذاتية، أو عن الوجدانية، فأنا أميل إلى أن أقول الشعر هو الشعر. صحيح قد تكون القصيدة متأثرة بالأجواء الرومانسية، أو متأثرة بقراءاتنا للأعمال الروائية أو الأعمال المسرحية أيضاً، أما الوجدانية في الشعر أو الذاتية فأنا في أغلب الأحيان ذاتي في قصائدي، أي أنني أنطلق من تجربتي الشخصية ومن ثقافتي.

### □ هل كتبتم شعراً سياسياً؟

- كتبت قصائد يمكن تسميتها بقصائد سياسية ولكنها بالدرجة الأولى منطلقة أيضاً من تجربتي الخاصة. مثلاً أكتب عن تجربتي في القرية كتبت أيضاً عن تجربتي في أوروبا، وكتبت أيضاً قصائد قليلة عن تجربتي السياسية.

أنا أنطلق بالدرجة الأولى من التجربة، ولم تكن الثقافة غالباً إلا الجو والمناخ. التجربة هي اللب والثقافة تسعف.

□ هل كان للمرأة دور بارز في تجربتكم الشعرية؟

- منذ البداية، منذ الخطوات الأولى، كنت أعتبر الجمال الأنثوي هو الجمال الحقيقي. أو هو التجسد الأروع لفكرة الجمال، ضمن الإطار الطبيعي، أي ضمن الطبيعة نفسها.

قبل سفري إلى الاتحاد السوفياتي كان هناك جوع، وهو إحساس أي شاب عربي. إنما في الاتحاد السوفياتي لا أستطيع أن أصف هذا التطلع والتوق بالجوع، إنما كان حاجة طبيعية وحاجة شعرية. وأنا أصدقك القول، لا أستطيع أن أجده تفسيراً لهذه الحاجة، ربما كانت ضمن التركيب النفسي لأنني قد أعشق أحياناً صورة في متحف، ثم عبر هذه الصورة في المتحف أتوصل إلى المثل أو إلى الوجه ويتجسد هذا الوجه ضمن قصيدة أو مجموعة قصائد. يتجسد هذا الوجه في القصيدة في حالة واحدة، حين أتوصل إلى اكتشافه في وجه ما. إنك في الشارع مثلاً قد تجد فكرة الجمال نفسها مجسدة في وجه امرأة عابرة، ولكنك قد لا تستوقف هذه المرأة، وقد لا تحصل إلا على ملامسة عابرة لمعطفها أو ثوبها أو أن تجد وجهك في بريق عينيها، في مرآة عينيها، أو تجد روحك ترفّ على صفة ابتسامتها، ثم تمضي إلى الأبد، غير أنها تظل مزروعة حية في أعماقك.

(الحوادث ١٩٨٥/٤/٥)

## مع حميد سعيد

□ في أية صورة نجد شعرنا الحديث؟

- الشعر مثل كل الحالات الإبداعية لا يمكن أن نراه من خلال صورة عامة بل لا بد من أن نراه في حالات محددة تتمثل في أصوات قوية وموهوبة وتمتلك قدرة الإبداع. وهذه الحالة ليست مقصورة على الواقع الراهن للشعر العربي بل هي المقياس الذي يصح أن نعتمد عليه في الماضي، أو أن نعتمد عليه في مواقع أخرى غير مواقع الشعر العربي من العالم. فلنأخذ أية مرحلة من مراحل التاريخ الشعري العربي سنجد أنفسنا إزاء أسماء محددة، ومن خلالها يمكننا أن نرى المستوى الذي وصلت إليه حركة الإبداع في تلك المرحلة. وفي الشعر كما هو معروف نستطيع أن نقول هذا زمن الشاعر الفلاني أو أن عدداً قليلاً من الشعراء استطاعوا أن يملأوا ساحة الإبداع الشعري عبر مراحل مهمة نتفق عليها جميعاً على أنها كانت مراحل شعرية اتسمت بالعطاء والنضج.

وإذا عدنا للتاريخ وأخذنا مثلاً فترة الشعر العباسي فإن حكمنا على هذه المرحلة يأتي عادة من خلال أسماء شعرية محددة. واعتقد أن هذه المرحلة كانت مرحلة نضج كبير في واقع الشعر العربي، وهذا النضج تحدده أسماء معينة مثل أبي تمام والبحتري والمتنبي وأبي نواس، علماً بأن هذه المرحلة بالذات قد قدمت آلاف الأسماء التي كتبت الشعر أو حاولت ذلك. وما زالت كتب التاريخ الأدبي تطفح بأعداد كبيرة من أولئك المحاولين. غير أن الحكم لا يأتي إلا من خلال الأسماء الأولى التي أشرت إليها.

ولنضرب مثلاً آخر، ومن ساحة أخرى، وفي موضوع آخر، وسيكون مثلي هذه المرة من الفن التشكيلي وزمنه هو الحاضر. فلا أظن أننا نختلف حين نقول إن عصرنا الحالي قد حقق إنجازات كبيرة في مجال الرسم. وهذا الاتفاق تضعنا فيه أسماء محددة

أيضاً استطاعت أن ترسم بصماتها القوية على مرحلة كاملة من مراحل الإبداع في فن الرسم، فنحن نتذكر بيكاسو مثلاً.

إنني أريد إن أقول من خلال المثليين السابقين أن الحكم، أي حكم، على حالة إبداعية لا يأتي من خلال الكم، ولا يأتي من خلال افتراض أن كل محاولة في هذا المجال تضاف إلى الفعل الثقافي لحركة الإبداع، وبالتالي تدخل كطرف في تقييم المرحلة وأهميتها، وإنما يكون الحكم الحقيقي للطاقت المتميزة التي تستطيع أن تطبع إبداع العصر بطابعها.

ومن هنا أجد أن حركة الشعر العربي بخير وأنها تتطور بشكل يسبق الواقع أحياناً. وإذا قلنا إن حركة الشعر تسبق الواقع العربي في كل الأحوال لن نكون قد ابتعدنا عن الحقيقة، وأمامنا خارطة الشعر العربي الحديث التي أراها تتسم بالتنوع والحيوية وقدرة الإضافة. وإذا كانت أسماء مثل السياب والبياتي وخليل حاوي قد فعلت فعلها المؤثر في حياة القصيدة العربية فإن أسماء أخرى جاءت بعدها زمنياً وتعايشت معها في إطار مرحلة واحدة لم تكن أقل أثراً من الأسماء التي أشرت إليها. ومن يتابع ما ينشر الآن بعيون مفتوحة ونية صادقة بعيدة عن افتراض الأزمة يجد أن جيلاً جديداً من الشعراء يحاول أن يجد له موقفاً في هذه الخارطة. ولا أشك أن بعض هذه المحاولات ستجد المكان الذي تبحث عنه. فالشاعر ليس شجرة عنب تثمر في كل موسم. فقد تمر مواسم كثيرة ولا يأتي الشاعر الوعد، وتتأخر القصيدة العظيمة فهي لا موعد لها.

□ «الحوادث»: هناك من يتحدث عن أزمة شعرية..

- إن الذين يتحدثون عن أزمة شعرية عربية هم صفحة أخرى من الذين يتحدثون عن أزمة في كل شيء، وأرى أنهم يعملون بوعي أو بغير وعي على وضع الإنسان العربي في نقطة الصفر ويدخلونه مدخل التئيس. ولم نعد نستغرب حين نسمع باستمرار من يقول إن الصفر هو الواقع الحقيقي للأمة العربية. ويبدو لي أن التأكيد على الشعر في هذا المجال هو اختيار كعب أنخيل، أي التركيز، ولكن باختيار موقع القوة والطرق عليه باستمرار من أجل إضعافه باعتبار أن للشعر في حياة هذه الأمة موقعاً متميزاً، وما خلت مرحلة تاريخية من إبداع ومبدعين.

لقد قرأت في الستين الأخيرتين، ولأسباب سياسية، شعر الفترة المظلمة. هذا

الشعر الذي وصل الموقف منه إلى حد الاتفاق الكامل على أنه شعر ميت وبائس ومختلف، ومع هذا اكتشفت، وبعيداً عن الطرق الثقافي المضاد، أن المرحلة ما خلت من شاعر متميز وقصائد ليس من السهل أو الموضوعية أن نبعتها عن فردوس الشعر.

إذن فإن الذين يؤكدون باستمرار ويلحون في رفع لافتة الأزمة الشعرية والخواء الشعري يريدون من ذلك إضعاف أحد مواقع قوة الأمة، وأقصد موقع الشعر بالذات.

أما البعض الآخر فهو مجرد مررد لتلك الأقوال، أو مستجيب لقرع الطبول القوية التي تدفع البعض إلى أن يضبط حركاته على وقعها، بل إن أحد ملامح عافية الشعر العربي المعاصر هو التجدد المستمر، فالأموات لا يتجددون.

□ في الساحة الشعرية العربية حوار لا ينقطع عن التجديد. هل تعتقد أن التجديد يقتصر على تجديد الشكل الشعري؟

- أبدأ بأن أفرق بين التجديد وافتعال التجديد، فإذا كان الأول يرتبط بالوعي وبالموهبة فإن الثاني يرتبط بالفراغ والتقليد. إن التجديد الحقيقي هو أن تستجيب لروح العصر وأن تكتشف ملامحه، أقصد ملامح العصر، وأن تضيف له شيئاً يبعده عن أن تكون نسخة مكررة عن الماضي حتى وكأنك تعيش خارج حياتك. إن بعض الشعراء يفهمون التجديد فهماً فيه كثير من الخلل، وذلك بوضعه خارج تطور التجربة الشعرية نفسها والنظر إليه على أنه مجرد حالة شكلية تصلح للبهير وللفرجة. إن تطور القصيدة العربية إلى شكلها المعاصر من خلال تجارب الرواد في أواخر الأربعينات كان استجابة حقيقية لتطور الواقع الاجتماعي. وطالما لفت نظري أن تظهر القصيدة الجديدة بشكلها الذي نعرفه اليوم في المرحلة نفسها التي نضجت فيها الحركة القومية العربية، وهذا يدفعني للقول إن شكل القصيدة الجديدة جاء معبراً عن حالة النهوض التي عرفتها الأمة آنذاك، وعن حالة رفض الواقع المعيشي الذي كان ميزة طبعته كامل المرحلة خاصة، وبشكل أكثر وضوحاً، بعد النكبة فالذين يذهبون إلى أن القصيدة الجديدة في شكلها على الأقل وفي مضامينها جاءت بتأثير الشعر الأجنبي إنما هم يفتقدون الرؤيا الشاملة وقدرة استبطان الحركة العامة للأمة.

ولذلك فإن حركة التجديد في فعلها المؤثر وأصواتها المؤثرة أيضاً تتطور بشكل لا يمكن معه عزل مرحلة عن سابقتها. والمحاولات التجديدية الشكلية ظلت هامشية

ومحاصرة لم تستوعبها حركة التطور المرتبطة بحركة تطور الواقع. وتجد أنها تحاصر الآن مرة ثانية من خلال النظر إليها على أنها مجرد أمثلة مدرسية لحالات غير أصيلة.

لا أريد من هذا أن أحرم الشاعر والمبدع والفنان من طاقة المغامرة، لكنني لا أستطيع أن أضع حركة الإبداع في طقوس ينطبق عليها المثل المعروف: خالف تعرف، ولو كانت مهمة الشاعر أن يعرف فقط هان الأمر.

□ أنتم الجيل الشعري الذي تلا جيل الرواد. ماذا فعلتم، ماذا أضفتم؟

- إن الشاعر الذي يبحث عن موقع له بين أبناء جيله فقط ويكتفي بهذا الموقع هو إنسان قليل الطموح إن لم أقل قصير النظر. وإن تجرئة الشعر على أساس السنين حالة تفتقد الرؤية الواقعية وتجرد الشاعر من تميزه. فليس كل الشعراء الذين يصدف أن يبدأوا الكتابة في مرحلة زمنية واحدة متشابهين في كل شيء، أو على حالة من العزلة والانقطاع عن حركة الإبداع التي سبقتهم أو التي ستأتي من بعدهم. وإذا كان هذا التصور يصلح على موضوعات الملابس فلا أظن أنه يصلح في الشعر، وإلا كنا قد أحرقنا كل دواوين الشعر القديم، ولكان المتنبي مثل أزياء جداتنا التي ما عادت ترتديها نساء عصرنا. إن الشاعر الحقيقي هو الذي يمتلك الزمن ويكتب لجيله مثلما يكتب للأجيال القادمة. وحين أقرأ اليوم شعر المتنبي أو امرئ القيس أشعر وكأن الشاعر قد انتهى منها في الليلة الماضية.

إن التجربة الشعرية التي انتمى إليها جاءت زمنياً بعد مرحلة الرواد. ولأن الشاعر لا يمكن تجريده من طموح التميز والإضافة فقد كانت مرحلتنا مرحلة صعبة بل هي أكثر صعوبة من المرحلة التي عرفها الرواد، إذ وجدنا أنفسنا نقاتل على جبهتين: الأولى العمل على تكريس القصيدة الجديدة، وهذا هو امتداد لدور الرواد، والثانية الظهور بلامح وسمات تختلف عن ملامح وسمات الرواد إذ كنا نعرف مبكراً أن النسخ الثانية غير مقبولة في مجال الإبداع. وأظن أننا نتفق على أن الناس أميل إلى قراءة النسخ الأصلية من قراءة النسخ الثانية المتكررة.

إن هذه الحالة دفعت بي في حدود تجربتي الشخصية إلى شيء من الافتعال. وقد ظهر ذلك واضحاً في مجموعتي الشعرية الثانية «لغة الأبراج الصينية». إذ إن طموح التميز دفعني إلى كثير من مفردات الحالة الشكلية وظهر ذلك من الغموض الذي كنت



أعرف أنه سيتحول إلى سؤال كبير أو صغير. وأنا أعرف أيضاً أن سؤالاً كهذا يضع الإنسان في ساحة مرثية. فالغموض الذي يأتي أحياناً من نقص الأدوات الفنية كان يرافقه غموض مفتعل لتجاوز حالة النسخة المكررة. لكن هل توقفت عند هذا؟ وهل توقف المبدعون من شعراء جيلي عند هذا أيضاً؟ بالتأكيد لا. فلقد تطورت التجربة ونضجت الأدوات وتوازن السلوك الشعري فاقتربنا كثيراً من إنجازات الرواد، واقتربوا بدورهم منا. فلقد كان التأثير متبادلاً وواضحاً بين الجيلين. والذين استمروا من جيل الرواد في الكتابة ليس من الصعوبة اكتشاف تطورهم الشعري باتجاه تجارب الجيل الذي تلاهم.

إن الشاعر الحقيقي هو ابن الحياة. هكذا ابتدأت وبفعل هذه الفكرة نضجت وتطورت تجربتي الشعرية لأنني ما توهمت يوماً أن الشاعر مخلوق خرافي يأكل الشعر ويشرب الشعر ويتنفس الشعر. والذين يظنون هذا هم أناس لا يعرفون معنى الشعر ولا يعرفون الشاعر. ألم تكن أول قصائد الدنيا هي أغاني الملاحين وعمال الأرض وأهازيج المقاتلين، أي أن تلك القصائد الجميلة والرائعة التي حفظتها لنا الرقم البابلية لم يكتبها المحترفون من الشعراء؟

ولأن الحياة أهم من الشعر، وما الشعر إلا بعض حالاتها وواحدة من أدوات التعبير الإنساني عن الحياة، فمن هذا المنطلق تعاملت مع الشعر وعبرت به عن مواقف لا يعبر عنها إلا بالشعر. صحيح أن الشعر وسيلة متقدمة من وسائل التعبير للإنسان عن الحياة، غير أنه ليس هو الحالة الوحيدة من حالات التعبير. وحين استطيع أن أعبر عن موقف بغير الشعر أفعل ذلك بلا تردد، فأنا لا أجزئ تجربتي الحياتية من أجل أن يقال عني إن هذا شاعر، أو إن هذا شاعر غزير الإنتاج. فقد أعبر عن حالة بعمل ما بمعنى الحالة العملية للعمل، وقد أعبر بالنثر وقد أصرخ أو احتج. إن كل هذه المفردات وسائل للتعبير عن حالة يعيشها الإنسان. وهذه الحالة طبعت تجربتي الشعرية بالتأني وعدم الاستجابة السريعة. فقد يمر حدث كبير، عام أو خاص، وأتوقف عنده وأتأثر به غير أن القصيدة لا تأتي مقترنة بالانفعال المبكر. فالحدث يسبق القصيدة، وطالما عشت أحداثاً كنت تجربة خاصة ويمر وقت طويل قد يمتد إلى سنوات ثم تأتي القصيدة التي تعبر عن ذلك الانفعال المبكر وعن الحدث الذي كون التجربة. وهذه الحالة تبعد القصيدة عن صفة الانفعال السلبي وتضعها أقرب إلى جغرافية الوعي. وعندي كشاعر تمنحني أو تمنح شعري ميزة الابتعاد عن القصيدة ذات الصوت الواحد.

كثير من الأحيان تكون القصيدة قد ظهرت بمظهر قريب إلى السطحية. فالتأمل ونضج تجربة القصيدة والابتعاد عن الإستجابة السريعة تجعل القصيدة صورة عن الحياة وليس صورة للحدث المجزأ من هذه الحياة.

□ كيف تعرّف القصيدة العظيمة؟ كيف تشعر أنك أمام إبداع حقيقي؟

- حميد سعيد: إن القصيدة مثل كل الأعمال الإبداعية تبدأ من الموهبة. والموهبة حالة معقدة تتوفر لدى البعض ولا تتوفر لدى البعض الآخر. لكن هذه الموهبة تظل محكومة بالوضع الثقافي العام وبالوعي الشخصي لصاحب الموهبة، فكثير من المواهب ماتت واندثرت وتلاشت بتأثير من التخلف أولاً ومن السلبية التي تطبع سلوك بعض أصحاب المواهب سواء في رحلة الطفولة المبكرة أو المراحل التي تليها. أذكر أنني كتبت مقالة عن المتنبي وأنا ما زلت طالبا في المدرسة وابتدأتها بتصوري أن صبياً ولد مع المتنبي وعاش في أحد أزقة الكوفة حيث عاش المتنبي وكان يحمل موهبة مثل موهبة المتنبي لكنه لم يكن يحمل إرادة المتنبي وطموح المتنبي، فما عرفناه ولا وصل إلينا. إن هذا الافتراض يتعامل مع الموهبة على أنها تظل حالة ناقصة بدون فعل البيئة أولاً والتكوين الشخصي لصاحبها الذي يؤدي إلى تفجيرها وإغنائها وتطويرها بالإخلاص والوعي ثانياً.

ومثلما هو الشاعر الموهوب الذي حاولت أن أضع له مواصفات هي الموهبة والوعي بالموهبة فكذلك هي القصيدة. فالقصيدة الجيدة هي التي تأتي من موهبة جيدة ومن استعداد يعمل على وضع التجربة الشعرية في إطارها الإبداعي والانتقال بها من مجرد فكرة إلى عمل له مواصفاته.

إن هذه الفكرة تجعلني بعيداً عن قسر الحالة الشعرية بوضعها في أطر نقدية مدرسية تذكرنا أحياناً بالأحذية التي كانت تستعملها النساء في الصين قديماً. فطالما قرأنا من يقول إن النثر أو التعقيد، وحتى الشكل «حين ينصرف النقد إلى تجريد الشكل عن مضمونه»، مما يبعد القصيدة عن فردوس الشعر. ومع هذا قد نجد قصيدة لا تخلو من التعقيد وأخرى لم تتعد كثيراً عن صياغات النثر المألوفة، أو نقرأ قصيدة ذات شكل كلاسيكي فلا نستطيع إلا أن نشعر بالعدوى من الحالة الشعرية التي عاشها شاعر تلك القصيدة.

□ كيف تنظر إلى بعض التجارب الجديدة التي تحاول أن تقلد تجارب شعراء أوروبا؟

أظن أنني كنت واضحاً في وضع الشعر في عمق الحياة وإبعاده عن الهوامش. وكلما كانت حركة الشعر قريبة من الحياة بمعنى الفعل الإيجابي كانت أكثر قدرة على التأثير، بل أكثر استعداداً للحياة.

وهناك فرق بين الأفكار الأصلية والواضحة والمؤثرة وبين النزوات العابرة التي لن تأخذ من الواقع أكثر من حجم الصفحات التي تكتب عليها. فالأفكار الجادة والأصيلة هي التي استطاعت أن تغير الحياة لأنها أصلاً كانت استجابة لمعنى الحياة نفسها. وكذلك هو الشعر لا تصنعه النزوات. وما نراه اليوم من محاولات شاذة لا تصدر عن مواهب أصيلة هو أقرب إلى حركات المهرجين في حفلات السيرك ستنتهي ليس بمعنى الانتهاء العملي وإنما بمعنى انتهاء فعلها، لأنها بدأت أصلاً بدون فعل. فهي رغبات طارئة تظل محاصرة في حلقات المتعاملين بها. فالذين يقدمون عليها هم الذين يقرأونها فقط ولا أقول يتأثرون بها فهم يعرفون في دواخلهم أنها بلا تأثير.

ثم ماذا سيضيفون إلى تجارب عرفتها الساحة الأوروبية منذ أكثر من قرن ثم اختفت وتلاشت ولم يبقَ منها شيء مهم؟ فهذه النماذج لا تستطيع الخروج إلى خارج المقاهي التي يلتقي أصحابها فيها، فهي بلا قراء. وستظل تعيش خارج الحياة الإنسانية وحركتها الدؤوبة ومثلما ولدت بطريقة مصطنعة ستظل بعيدة عن الذاكرة الإنسانية.

وإذا كانت هذه المحاولات تهدف إلى استفزاز الواقع فلا أظن أن واقعنا السياسي والاجتماعي المعقد والمليء بالثغرات تستطيع مثل هذه المحاولات الشكلية والهامشية أن تؤثر فيه. إنه مثل من يواجه غمراً وكل سلاحه إبرة صغيرة. وهي أقرب إلى حالات التعبير السليبي التي نراها في أوروبا وأميركا الآن والتي تظهر في كل مرحلة بتسمية جديدة كنوع من الاحتجاج على طبيعة الأنظمة القائمة هناك. ولا أظن أنني سأختلف مع أحد حين أقول إن مثل هذه الحركات ما أثرت ولن تؤثر على تلك الأنظمة التي تمتلك قدرات هائلة على إذلال الإنسان.

(الحوادث ١٠/٨/١٩٨٤)

## حوار آخر مع حميد سعيد

□ هل تهتم بالتنظير الشعري عادة؟

- من عادتي أن أتأمل كل الأشياء المحيطة بي: الحياة والنص الذي أقرأ والنص الذي كتبت، وعبر هذا التأمل تتشكل أفكارني عن الشعر، شعري أو شعر الآخرين. ولأنني أعرف أن أي محاولة تنظيرية نقدية، تطبيقية أو تأسيسية، لا تستطيع أن تلغي نصاً يتقاطع مع الأفكار التي تقدمها، أو تمنح الحياة لنص يفقد الحضور الإبداعي حتى لو كان هذا النص أو كاتبه تلميذاً أميناً لتلك الأفكار.

لا شك أن الشاعر، وبخاصة الشاعر الحديث، بحاجة إلى ثقافة معرفية. وأعتقد أن شاعراً معاصراً لا يتوفر على هذه المعرفة غير قادر على كتابة نص شعري مهم. لكن هذا لا يعني أن النص الشعري مجال لا يستعراض المعارف. من هنا فإن معرفتي النظرية أو مشاغلي النظرية لا تأتي من خارج النص الشعري نفسه. وبالنسبة للآخرين قد أتمتع بتنظير ما قد أوافقه وقد اختلف معه، لكن لا الموافقة ولا الاختلاف يجبران عني النص الشعري، وهل هو شعر فعلاً أم أنه نص يقف بعيداً عن أرض الشعر.

لقد تحول التنظير عند بعض الشعراء العرب إلى نمط من الإثارة التي لا علاقة لها بالشعر، أو إلى نوع من الإحساس بتصور النص فيزرق بتنظيرات مثلها يزرق الجسد الضعيف بالمقويات.

□ ألا ترى أن كثرة التنظير، أو كثرة تعامل الشاعر مع التنظير، تسيء إلى شاعريته؟

- الأمر واضح بالنسبة لي حين أتحدث عن تنظير استعراضي من خارج النص وبين موقفي النقدي من داخل النص نفسه.

إن التنظير نفسه حين لا يبتعد عن النص في ظرفه وتطوره، ذاهباً إلى اكتشافه،

يشكل حاجةً لأية حركة شعرية الآن أو في المستقبل . وما أشرت إليه بشأن التنظير إنما أقصد به ذلك التنظير الشكلي والمترجم في حالات كثيرة مما يزيد الغموض غموضاً ويزيد الضعف ضعفاً والارتباك ارتباكاً . وما يحدث الآن في شعرنا العربي أننا نجد أن النص في عالم التنظير يأتي من عالم آخر . ومن هنا يفقد هذا التنظير وعيه ويتحول إلى حالة استعراضية كما قلت قبل قليل . إنني على المستوى الشخصي أتأمل قصيدي وأتأمل كل مرحلة من المراحل التي مرت بها من أجل إنضاج وعين : وعي لحظة الكتابة ، وعي النص نفسه . قد يبدو مثل هذا التأمل وما ينتج عنه من أفكار تنظيراً ، إلا أنه تنظير مطلوب كي لا يقع الشاعر في محذور التكرار ، أو يفقد النص وعيه وقدرته على الإتيان بجديد . إن شاعراً معاصراً غير مثقف وغير متأمل لن يقدم لنا في أحسن الأحوال إلا نسخاً مكررة من نصوص قرأناها له أو لغيره .

□ هل تعتقد أن غنائية الشعر العربي عيب من عيوبه ، وأن الدرامية هي العلاج ؟  
- إن هذا السؤال يميل بنا إلى ما تحدثنا عنه قبل قليل ويكشف لنا عن أفكار تُردّد إلى درجة أنها تبدو لنا وكأنها حقائق ثابتة . لذلك تجدي مضطراً إلى العودة إلى ما قلته بشأن اكتشاف النصّ لأن تطبيق أية مقاييس نظرية من خارج النص تؤدي بنا إلى نتائج غير دقيقة .

ليست الغنائية رجساً من عمل الشيطان يجب اجتنابه ، وليست الدرامية هي صك الغفران للشعر ، إنما هذه وتلك تستطيعان تحقيق الحالة الشعرية حينما تأتي في سياق التجربة .

إن الذين يدينون الغنائية يحتكمون في إدانتهم إلى نموذج لا يتوفر على البعد الشعري للغنائية ، والذين يمنحون بركاتهم للدرامية ينطلقون من فكرة مسبقة لا تتأمل النص .

قد يقول قائل إن عصرنا بتعقيده وتشابكه لا يستطيع النص الغنائي أن يعبر عنه ، لكن الإنسان غير محيطه الخارجي ، إنه يحمل في داخله كل العصور ، وتشكك في داخله كل الاشتباكات والتعقيدات . لذلك قد يعبر بالغنائية في موقف ، وقد يعبر بالدرامية في موقف آخر . إنني لا أرفض الغنائية رفضاً قاطعاً ، ولا أقبل الدرامية قبول المستسلم . وحين أكتب قصيدي اجتهد من أجل أن تكون وسائل تعبيرها قادرة على استيعاب الحالة والتجربة .

إن ما قلته يصدق على كثير من المقولات النقدية التي تشيع في هذه المرحلة التاريخية أو تلك. ونحن نعرف أن البلاغيين القدماء وضعوا عدداً غير قليل من المحرمات فتحدثوا عن النثرية وتحدثوا عن التعقيد وتحدثوا عن السلاسة، ووضعوا صفات للبلاغة، لكننا باستمرار كنا نفاجأ بنص شعري خارج على كل مواصفاتهم هذه لكنه يستطيع أن يضعنا في الحالة الشعرية وهذا هو المهم.

□ الكثيرون يلاحظون في شعرنا الحديث ظاهرة غريبة هي إتساع مساحة النثر فيه، في الماضي كان الشعر شعراً وكان النثر نثراً، وقد حاول النثر على الدوام أن يقترب من الشعر بلا نجاح يُذكر. ولكنه الآن يسجل هذا النجاح. انظر إلى مساحة النثر في القصيدة العربية الحديثة تجدها كبيرة، وتجد أنها تكبر مع الوقت.

- في مثل هذه الحالات لا يمكن الاحتكام إلى النيات حتى وإن كانت النيات حسنة. فللمتغيرات التاريخية أحكامها، وحين يظل النص الشعري بعيداً عن هذه المتغيرات يفقد حاضره ويغامر بمستقبله. إن البعض يعوّض عن هذا بالتشبث بالارتباط بالماضي. لكن هذا التشبث غير عملي لأن الماضي قد قَدِمَ ما عنده ووضعه في مكانه من الحياة. فنحن نقرأ الآن المتنبي ونقرأ أبا نواس من خلال مكانها الكبير في أفق الحياة. وحين أحاول أن اقترب منها بتقليدهما مثلاً إنما أقوم بمحاولة مضادة لطبيعة الأشياء. إن أهمية أبي نواس مثلاً أنه استطاع من خلال نصه الشعري أن يعبر عن متغيرات الحياة التي عاشها. حين نتحدث هنا عن أبي نواس فلا نأخذ بعرف جميعاً أن هذا الشاعر تعرّض لأقصى حملات التشويه ممن كانوا لا يستطيعون رؤية تلك المتغيرات فعاملوه وحكموا عليه بمقاييس تاريخ آخر. هنا أود القول إن متغيرات عصرنا لا بد أن تُمَدَّ ظلها على النص الشعري، واعتقد أن اقتراب الشعر من النثر في بنيتيه اللغوية والموسيقية هو استجابة لتلك المتغيرات. إن العروض نفسه حتى داخل مساحة البيت الشعري كان يتغير من مرحلة إلى أخرى، ومن تجربة إلى أخرى، ومن قصيدة إلى أخرى. وحين لا يرى البعض ذلك فلا أنهم لا ينظرون إلى موسيقى البيت الشعري، وإنما ينظرون إليه من خلال التقسيم الخليلي للبيت الشعري العربي وهو تقسيم مدرسي خارجي لا يصدق على الموسيقى الداخلية للبيت الشعري العربي.

إن ما قلته لا يعني أنني أبرر الحالة النثرية التي لا تستطيع أن تتقمص الحالة الشعرية. وهذه كثيرة في شعرنا المعاصر مثلما هي كثيرة في كل العصور. ولو عدنا إلى

نماذج شعر النهضة حين فوجيء الشاعر بمتغيرات حضارية، وحاول أن يتناولها شعرياً ولكن بأدوات ماضوية، سقطت تلك النماذج في النثر غير الشعري وفي الوصف الخارجي.

إذن علينا أن ننتبه حين نتحدث عن هذا الموضوع إلى النص وهل استطاع أن يعبر عن هذه المتغيرات التي اقتربت به من النثر كأداة دون أن تفقده حضوره الشعري. وفي كل مراحل التغيير الكبرى وحين تكون ثقافة المحيط دون مستوى ثقافة المتغيرات يأخذ النثر، عبر نماذج الشعراء الأقل موهبة، من حصة الشعر.

□ هل يمكن للشاعر أن يكتب قصيدته بدون ذاكرة ثقافية؟ هل يمكن القطع مع التراث إلى هذه الدرجة كما يقول البعض؟

- القطيعة والتواصل يمكن أن ننظر إليهما وأن نتعامل معهما بأفكار مجردة. والسبب أن القطيعة أمر غير ممكن الحدوث فإن حدث جاء بمخلوق مشوّه. والتواصل لا يأتي من مواقف التعاطف مع الماضي فقط. ومثلما لتطور الحياة قوانينه فإن لتطور النص الإبداعي قوانينه أيضاً.

شهد تاريخ الشعر العربي عشرات المحاولات للخروج على البيت الشعري العربي، لكنها ظلت محاولات فردية. لكن حين نضجت المتغيرات في أواخر الأربعينات وأوائل الخمسينات وبدأت الحياة العربية تتجدد فكرياً وسياسياً، وعاش الوطن العربي فترة المد القومي، رافق هذا المد ظهور المتغير الشعري على شكل حركة. وهنا يجب التفريق بين المحاولات الفردية وبين الحركة. فالتحولات الفردية لا تستطيع أن تعبر عن المتغير العام. والحركة هي الحركة القادرة على التعبير عن هذا المتغير. إن هذه الفكرة تلغي الفكرة الساذجة التي طالما ردها البعض بأن شعر التفعيلة هو تقليد النص الأوروبي ونحن نعرف أن العرب قد اطلعوا على النص الغربي منذ زمن طويل فلماذا لم يؤثر ذلك الاطلاع في الشعر العربي. وحين ظهرت حركة الشعر الحديث بمثابة شعر التفعيلة مثلت التواصل ولم تمثل القطيعة لأن شعر التفعيلة هذا اعتمد في موسيقاه على وحدات موسيقية موجودة داخل البيت الشعري. وما حدث من تطور داخل شعر التفعيلة كان امتداداً للنماذج الأولى. ولذلك فإن الذين يحاولون تقديم نص شعري متكيء على وهم القطيعة إنما يقومون بمحاولة لا مستقبل لها ولا طائل منها، بل لو قرأنا نماذج هؤلاء التي نتفق أولاً على أنها شعر، فليس من العسير اكتشاف تواصلها مع الشعر العربي في كل عصوره.

□ متى تكتب قصيدتك؟ وفي أية حالة ترضى عنها؟

- أعيش حالة الرضا مع قصيدتي وأنا انتظرها وأتعايش معها وفي ساعات كتابتها، فإذا انتهيت منها عشتُ معها حالة من القطيعة وبدأت أعيش حالة انتظار آخر لقصيدة آتية. وإن كان لي من طقوس في كتابة القصيدة فهي قبل الكتابة، إذ أعيش حالة من الانقطاع عما حولي، وأكون ميالاً للعزلة. لكن حين تنضج القصيدة وأكون قد رأيتها قبل أن أكتبها على الورق أصاب بحالة فسيولوجية إذ تبدأ أصابع يدي اليمنى تصاب بشيء من الخدر وبحكّة خفيفة، في هذه اللحظة أبدأ بكتابتها. ومن عاداتي أن أكتب القصيدة على أوراق صغيرة لا يتجاوز حجم الورقة منها حجم الكفّ. وأكتب بعددٍ من الأقلام. وحين يتوفر لي الورق الصقيل (الأرت) فهذا ييسر لي عملية الكتابة.

في البدايات حينما كانت تأتي القصيدة على شكل دفقة، كانت مسودتها كثيرة الإرتباك، كثيرة التشطيب. أما في السنوات الأخيرة، ففي أوقات الانتظار. وليس من عاداتي أن اغتصب القصيدة وإنما أن انتظرها. فإن مسودات قصائدي قريبة جداً من صورتها النهائية.

من الأماكن التي تُسرّع فيها القصيدة لتحلّ على الورقة غرف الفنادق، وحين أسافر لا استعمل أوراق الفنادق كما يفعل الكثيرون، وإنما أحمل ورقي وأقلامي معي، فاستعمل نفس الورق الذي استعمله في مكنتي في الجريدة، أو في البيت.

□ ما هي مصادر الهامك؟

- إن الحياة بما تقدم من خبرات عملية وثقافية ومعرفية هي مصدر من مصادر إلهامي الشعري، الذاكرة والتاريخ، الناس والجغرافيا. ورغم أنني ضعيف الإحساس بالمكان، فالمكان عندي هو الناس، والمدن التي أحب هي المدن التي أجد فيها أصدقائي.

من هنا تكون المرأة بعض هذه الموحيات لكن هي المرأة الإنسان لا المرأة الآتية من جغرافية الخرافة. ولا أستطيع أن أفرّق بين المرأة وإنسانيتها. حتى الجمال الخارجي لا يعنيني في كثير من الأحيان رغم أنني رجل سويّ وأحب الجمال. وحين أقول هذا إنما أستطيع أن أؤكد من خلال نصي الشعري نفسه. فهو ابن الحياة بكل تداخلاتها، ماضيها وحاضرها، مدنها وإنسانها، انتصاراتها وخيبتها، بحارها وجبالها.



ولذلك فمن النادر أن تجد في شعري ما يمكن أن يذكّر بقصيدة الأغراض.  
فمدينة ما قد تتحول إلى رمز شعري أكثر شمولاً من هذه المدينة، وقد تأخذ المرأة  
مدى أكبر من مألوف التعامل معها وتتحول إلى رمز شعري كذلك.

(القبس ١٧/٤/١٩٨٩)

## مع خليفة التليسي

□ في حياة كل أديب وشاعر لحظة يشعر أنه امتلك فيها وسائله وأدواته الفنية .  
- والله أنا وصلت إلى هذه السن ومع ذلك لا ادعي بأنني امتلكت وسائل الأدبية والفنية كأديب أو أي كاتب يظل على الدوام في شك من امتلاكه هذه الأدوات ، وفي كل لحظة إبداع يواجه هذا الشك ويشعر بأنه لم يمتلك بعد هذه الوسائل . هذا طبعاً ليس من النواضع في شيء ، ولكنه الحقيقة التي تواجهني في كل عمل من الأعمال الأدبية التي قمت بها وأقوم بها .

بداياتي الأدبية لا تختلف عن بدايات أي أديب عربي تفتح فكره عقب الحرب العالمية الثانية . البدايات كانت عبارة عن اهتمام بالشعر بالذات ، وكان الشعر هو المسيطر على هوياني الأدبية في ذلك الأوان مع تفتح كامل على الاتجاهات والألوان والأنواع الأدبية الأخرى . كانت قراءاتي في هذه المرحلة قراءات واسعة ، وإليها أعزو كل ما لدي من رصيد . ربما في هذه الفترات الأولى التي تمتد من الخامسة عشرة إلى الخامسة والعشرين من عمري . وما يميز هذه البداية شيء اعتز به تماماً . فقد كان قطار ثقافتي أو قطار فكري لا يسير على قضيبين ، وإنما على ثلاثة قضبان . بمعنى أنني كنت متفتحاً على المعاصرة وفي نفس الوقت كنت لصيقاً وشديد الارتباط بالتراث ، وفي نفس الوقت كنت متفتحاً على الثقافات الأجنبية بما امتلكت من وسائل محدودة ومعرفة للغة الإيطالية واللغة الانكليزية .

كان هذا هو الإطار الأساسي الذي قامت عليه تجربتي الأولى وتحصيلي أو ثقافتي الأولى . وما يميز هذا التحصيل في الأساس هو ما يمكن أن نسميه بالتثقيف الذاتي . فأنا لم أدرس دراسات جامعية عالية وإنما انتهت الدراسة عند المراحل الثانوية ، ولكنني سلكت طريقي وحفرت هذا الطريق وبضراوة أحياناً ، فتحت هذا الدرب ، لتكويني الشخصي والذاتي

كانت محاولات الأولى منصرفة إلى الشعر. وقد تأثرت في هذه المرحلة بصفة خاصة بمدارس الرومانطيقية العربية سواءً كانت مصرية أو لبنانية، وكذلك بالمدرسة المهجرية. في هذا الوقت بالذات الذي كنت فيه متفتحة على التجربة الأدبية الرومانطيقية العربية ممثلة في الشابي مثلاً وفي جبران وفي الياس أبي شبكة وعلي محمود طه وإيليا أبو ماضي ونسيب عريضة وشعراء المهجر الشمالي والجنوبي، كنتُ محتضناً أو مستوعباً للتجربة العربية القديمة، وبخاصة في ما تمثلت به في الشعر العذري بصفة خاصة.

هذه عوامل اشتركت لإشتراكاً كبيراً جداً في صياغة وجداني مع جملة من القراءات الأخرى في الأدب الإيطالي بصفة خاصة.

□ وما الذي استفدته من الأدب الإيطالي بالذات؟

- كانت اللغة الإيطالية نافذة لي على الأدب الإيطالي نفسه، وكانت أيضاً نافذة لي على الأدب العالمي المترجم إلى الإيطالية. كثير من مشاهير الكتاب العالميين الذين قرأت لهم، وبخاصة في القصة والرواية، قرأت لهم عن طريق اللغة الإيطالية أو اللغة الانكليزية. ولكن في مجال النقد خاصة استطيع أن أقول إنني استفدت كثيراً من الفلسفة الجمالية للنقاد الإيطالي الشهير الفيلسوف بنيتو كروتشه وخاصة في دراساته التطبيقية لا في كتاباته النظرية. في كتاباته النقدية التطبيقية التي شملت عملية مسح لكثير من الشخصيات الأدبية الإيطالية وغيرها. كان هذا العمل مؤثراً طبعياً في تكويني الأدبي، في ما أحمل أحياناً من نظرات تنعصب للناحية الجمالية في النص الأدبي.

□ وهل تعتقد أن فقدان النقد الجمالي في نقدنا الحديث يمثل نقصاً فادحاً؟

- أنا أعتقد اعتقاداً جازماً بأن غيبة النقد الجمالي مسؤولية مسؤولية تامة وكاملة عن هبوط النص الشعري لدينا وانفلاته.

النقد الجمالي لدينا كان شائعاً أولاً في أدبنا القديم ثم في ما تناول نقادنا الكبار قبل الخمسينات. بعد الخمسينات طغت موجة النقد الايديولوجي ثم موجة النقد التحليلي النفسي في الدراسات الاجتماعية. ولكن هذه كلها لا تستطيع أن تعوّض غيبة النقد الجمالي. وفي اعتقادي أن الشعر العربي الحديث بالذات يحتاج إلى وقفة طويلة ووفقة منأنيه، وبحاجة إلى أن يبرز منه الناقد الجمالي الذي يصحح مسيرته. ما تردى فيه

الشعر العربي الحديث إنما نشأ أساساً من تغليب الموقف علي النص الجمالي. وشرف الموقف لا يبرر، مهما كان، دخول حرم الشعر. يمكن أن يُحسب لك هذا الموقف كمناضل ويمكن أن يُحسب لك كمكافح أو كمصلح، ولكنه لا يعطيك جواز المرور للخلود الشعري أو الخلود الفني. وأنت تلاحظ في مسيرة الشعر العربي منذ الخمسينات إلى الآن أنه غلب فيها الموقف، وقُيِّم الشعر دائماً من خلال الموقف، وبذلك غابت النظرة الجمالية غياباً يكاد يكون تاماً. وعندما يحاول الانسان أن يذكر بها يُتهم بكثير من التخلف. وأنا أعتقد أن المعيار الجمالي لو حُكِّم تحكماً سليماً في ما نقرأ من نصوص لالت هذه النصوص إلى مصير غير المصير الذي يعتقده كثير من الشعراء أنفسهم.

خذ على سبيل المثال ما اسميه أنا بالمساحات النثرية في القصيدة العربية المعاصرة. لو استعملت القلم الأحمر وأنت تقرأ لأي شاعر من الشعراء الكبار، واتعمد أن أذكر هنا الشعراء الكبار بالذات لأنهم ائمة بالنسبة لسواهم، لو أخذت القلم الأحمر وقرأت أي نص من نصوصهم وحاولت أن تكتشف المساحات النثرية في القصيدة لما بقي فيها من الشعر إلا عبارات قليلة أو جزر قليلة، وقد يقال بأن الحاجز بين الشعر وبين النثر قد تهدم في العصر الحديث، وهذا قول قد أؤمن به أنا أيضاً في هذا المجال باعتبار أنني شخصياً لا أؤمن بنظرية الفصل الحاد بين الأنواع الأدبية، ولكن مع ذلك يظل الشعر شعراً والنثر نثراً.

ومن الظواهر الغريبة التي نرصدها في أدبنا العربي، وربما أيضاً في آداب عالمية أخرى، أن النثر ظل على الدوام يحمل طموح الاقتراب من الشعر، ظل يحمل على الدوام الطموح في أن يكون شعراً أو شيئاً شبيهاً بالشعر. فإذا استعرضنا رحلة النثر في الأدب العربي بصفة خاصة لاحظنا أنه بدأ مثلاً بسجع الكهان، وهو سجع مقصود به إلقاء الرهبوت في النفوس، ثم تطور إلى السجع المعروف في بعض الكتابات الأدبية، ثم انتهى إلى ما يسمى النثر الفني. فهناك نصوص في أدبنا العربي الذي لم نحسن إلى الآن قراءته تقترب فعلاً من الشعر. كتاب أبي حيان التوحيدي «الاشارات الإلهية» هو ابتهالات شعرية لا تقل روعة عما نقرأ من ابتهالات لطاغور على سبيل المثال. ولكننا لم نحسن حتى الآن قراءة هذا النص ونظرنا إليه نظرة أكاديمية في سلسلة تطور النثر العربي.

ونلاحظ أيضاً أن هذا السجع، حتى في عصور الانحطاط، كان يبدى محاولة للاقترب من الشعر، أو التعويض عن انحطاط الشعر بطريقة أو بأخرى. أنا أفسر شيوع السجع في العصور المتأخرة بأنه محاولة للتعويض عن خفوت الصوت الشعري أو ضعف الشعر. وظل الأمر يجري في أدبنا العربي بهذه الطريقة حتى انتهى إلى جبران خليل جبران. خليل جبران قام بثورة عظيمة جداً في النثر العربي. إنه هو الذي أدخل الشعر في النثر، وما لم يُقَيِّم جبران من خلال هذه النظرة فسيبدو دوره بسيطاً أو منعزلاً عن واقعنا الحالي. إنما عندما نضع جبران في إطار تطور النثر العربي نتبين أنه قام بدور خطير جداً، وهو دور إدخال الشعر، وأنا لا أعني القصيدة النثرية، في النثر، تحويل النثر إلى شعر. ومن هذا المنظور يبدو جبران شاعراً، وشاعراً كبيراً جداً.

كذلك نجد هذه المحاولات في أدب مصطفى صادق الرافعي. هذا الرجل الذي ظلمناه وحكمنا عليه من خلال مواقف قد تكون تشنجية أو تكون تعصبية، ولكن لا شك أن نثره يمثل محاولة كبيرة جداً للاقترب من الشعر.

ثم جاءت الألوان الأدبية الحديثة من قصة ورواية ومسرح فغدت ممالك الشعر واكتسحتها واقتطفت منها مساحات كبيرة جداً. فنحن الآن نقرأ القصة القصيرة فنجد فيها شعراً أكثر مما نجده في القصيدة سواء في تعبيرها أو في كونها الشامل، كونها الشعري، وكذلك الرواية والمسرح. وأنا لا أعني هنا المسرح الشعري، وإنما أعني المسرح الشاعري، المسرح الذي هو عون شاعري في جملته. نلاحظ ظاهرة عجيبة جداً هي أن النثر يغزو مساحات الشعر وممالك الشعر في الوقت الذي يسير فيه الشعر في خط عكسي تماماً، إذ يتحول إلى نثرية. وأنا أعتقد بأن هذا يشكل خطراً على الشعر وعلى الشاعر، وما لم يُدرك الشاعر الحدود التي يقضي بها الفن في صياغة القصيدة فأنا أعتقد أن أزمة الشعر العربي الحديث ستستمر، وسيصبح النص الشعري نصاً زائداً فائضاً عن الحاجة. لن يجد له قبولاً عند أحد. ومن هنا أجد ضرورة أن يقوم الشعراء بمراجعة ذاتية، بعملية تقييم ذاتي لهذه التجربة وما آلت إليه، وإلا فلن يكون لنا شعر في الشعر، وسنبحث عن الشعر في ألوان أدبية غير القصيدة التقليدية وغير القصيدة الحديثة.

□ هل للشعر صيغة معينة عندكم؟

ـ أولاً أنا شخصياً أقبل بأي صيغة من الصيغ الشعرية سواء جاءت في القصيدة

التقليدية أو في القصيدة الحديثة أو في ما نسميه الآن بقصيدة النثر، بمعنى أنني أفتح نفسي للشعر وللتعبير الشعري أينما وجد، سواء وجد في الشعر العربي التقليدي أو في قصيدة النثر التي يطرحها كثير من الشعراء. والقول بأن هناك مشقة في ولوج هذا الباب يدل على عنصر العجز أكثر مما يدل على عنصر القدرة بالذات. كل الفنون في العالم لها قيود ولها قواعد ولها نظم لا تخرج عليها. عجز الإنسان في التحكم بهذه القواعد والسنن والقوانين لا يبرر تضييع تراث كامل. أنا أفهم جيداً أن من حق كل جيل أن يلتمس الطريقة أو الوسيلة التي يعبر بها عن نفسه، ومن حق كل جيل أن يجد السبيل إلى أن يترك بصماته المعبرة عن ملامحه وملامح عصره، وأفهم أن ظروف العصر قد تغيرت واختلقت، وأن هناك حاجة إلى وسائل تعبيرية جديدة. ولكن في كثير مما أقرأ أجد أن هناك مجرد محاولات لم تبلغ النضج الكامل، ولم تستو حتى في ما وجهت نفسها إليه، وهو قصيدة النثر. عندما يكون النص في قصيدة النثر مباشراً، فماذا عساه أن يضيف، ربما التعبير عن ذلك بصياغةثرية جميلة يكون أكثر تأثيراً ومفعولاً في النفس بالنسبة لهذا الموضوع بالذات.

أيضاً في يقيني أن الشعر القديم يوفر لنا أدوات. هذه البحور والأوزان لا ينبغي التفریط بها. في الإمكان أن نلبسها ثوب الحداثة، ونعطي إيقاعنا الحديث من خلالها. إن التضحية بتراث كامل هكذا للمجرد التجديد، أو للمجرد أن الشاعر يجد مشقة في ولوج هذا الباب، أو في تناول هذه الألوان، لا تبرر كثيراً الموقف الذي نراه فيما يتصل بالشعر.

□ لاحظ في أدبكم وشعركم أنكم تجمعون بين عراقة القديم ورواء الحديث، هل من معادلة لكم في ذلك؟

- لا يمكن أن تقوم حادثة أصيلة أو حادثة ذات بال وحادثة تستطيع أن تكون فعالة ما لم تنطلق من الأصيل والتراثي، لأن الأصيل والتراثي هذا هو وسيلتها لاكتشاف شخصيتها واكتشاف حقيقتها واكتشاف رصيدها الحضاري كله. أنا لا أؤمن بإمكانية انفصال الحداثة عن الأصالة، وفي رأيي أن هذه المشكلة مثارة لدينا منذ سنوات طويلة وبصورة عجيبة. لماذا لا تثار في بلدان أوروبية ليست لها أصالة وتراث، ولهم حداثة، ولكنهم لا يعانون هذا الصراع ولا يعانون هذه الإشكالية كما نعانينا على الدوام؟ إنك تجد أصالتهم الماضية مناسبة انسياً عفواً وطبيعياً في حداثتهم، بينما نحن وُضعنا دائماً في موضع المواجهة بين الأصالة والحداثة. أنا لا أستطيع فعلاً أن

أفهم معنى لهذا الصراع . وفي يقيني أنه لا يمكن لهؤلاء المحدثين أو المتشبهين بالحدثة أن يقدموا شيئاً ما لم يكونوا على صلة بأصالتهم وبتراثهم .

□ أنا أعتقد أن موقفهم هذا يخفي موقفاً إيديولوجياً معيناً . الماضي بالنسبة لهؤلاء ماضٍ معذب ، لأنهم لا يتمنون إلى الخط العام العريض في هذا التراث ، وإنما يتمنون إلى «أزمة» جانبية ، أو إلى «فتوية» معينة تمنعهم من الوصول إلى يقظة في الوجدان الوطني .

- لا شك أن هناك خفايا وخبايا وراء هذه المواقف . الإيديولوجية هنا واضحة جداً . ولكن علينا أن نوجه اللوم أيضاً لأنفسنا لأننا لم نقم بدور مهم جداً في الكشف عن جواهر وروائع التراث العربي يتلاءم ويتساق مع مفاهيم العصر والتنبية إلى ما في هذا التراث الرائع من أشياء لا تنفصل بأي حال من الأحوال عن الحدثة ، ولا تنفصل عن هموم العصر الحديث . وأنا لاحظ أن في بعض الشباب المنساقين وراء هذه الشعارات التي تفصلهم عن ماضيهم بطريقة أو بأخرى تشوقاً واضحاً فعلاً ورغبة كاسحة لمن يساعدهم في اكتشاف الأصل والرائع من تراثنا العربي القديم .

هذا ما أحببت أن أوضحه في هذا السبيل . .

□ لم نتحدث عن تجربتكم الشعرية بالذات . .

- تجربتي الشعرية بسيطة ومحدودة ولا أزعج أنني أقدم من خلالها شيئاً ذا بال . إنها تجربة ظلت دائماً محصورة في ممارسة الهواية أكثر منها إلى الظهور بشاعرية على الناس ، أو الرغبة بتغيير مسار الشعرية .

إن ما كتبته أنا من شعر شأنه شأن الرسام الذي يرسم لنفسه لوحات يعلقها أحياناً في بيته فقط . لم يخطر في بالي في يوم من الأيام أن أقدم نفسي كشاعر على الرغم من أن الكثير من الأخوان الذين استمعوا إلى هذا الشعر يقولون إنني ظلمت نفسي وظلمت هذا الشعر . لم يكن يهمني أبداً أن أكون تياراً في حركة الشعر في بلادي على الأقل ، كان يهمني من حين إلى آخر أن أتسل ، أن أكتب شيئاً لنفسي . لم يكن عندي رغبة في الظهور ، وقد لبثت إلى سنوات أخيرة كان الكثير من الناس لا يعرفون أنني أقول شعراً . وقد دهشوا فعلاً عندما استمعوا إلى بعض قصائدي . كانوا يظنون أنني لا شأن لي في الشعر ، وأن صلتني بالشعر صلة قراءة أكثر منها صلة نظم أو تقديم نماذج شعرية .

من قصيدة لي بعنوان «ظماً» أقول:

قد كنت اقنع من وردني بما حملت  
واليوم ارغبه حكراً على شفتي  
قوافلي ارهقتها البید كم ضربت  
وكم رحلت وراء الغيد واحدة  
لكم غنمت وارضتني مواسمها  
حتى طلعت على الأفاق زوبعة  
جيش من الفتن الغراء ما نفعت  
لئن تحلى فؤادي عن مقاوده  
فما فقدت ثباتي عند نازلة  
فقرري قبل بدء السير هل ظمأي  
وحدي الشوط هل نبقي بأوله  
فالיום لا ابتغي رماً بلا هدف  
قالت وفي طرفها أشواق رحلتها  
تحديد شوطك قبل السير يفسده  
فما أحب مسافات محدة  
كشف المجاهل من دنيا عواطفنا

كفأي منه وما يكفي لتجديدي  
فغلتني فيك لن تروني بمحدود  
في تيهها بين تصويب وتصعيد  
تحشى هواي وأخرى أنت جلمود  
وكم رجعت بلا خطف ومحضود  
من العطور وشعراً غير معقود  
في صدّه كل أورادي وتقصيدي  
واتلف الشوق معقودي ومشدودي  
أوضاع من خطتي رسمي ومنشودي  
يلقى لديك نكيراً غير مورود  
أم في أواسطه أم سير تبعيد  
ولست اركض خيلي خلف مفقود  
نحو الحديد الذي يوفي بمقصود  
فدع خيولك تجري دون تحديد  
في رحلتي نحو افق غير معهود  
افق يهون لديه كل تشريد

أنت تلاحظ هنا كيف أن منطق المرأة هو الذي انتصر. أنا الآن في سبيل جمع  
هذه الأشياء ودفعها إلى المطبعة. ومع ذلك فحين اقارنها ببعض ما اقرأ أرتاح إلى أنها  
لا تقل مستوى عن كثير من الشعر الجيد الذي أقرأه.

(الحوادث ١٩٨٩)



## مع خليل الخوري

□ ما الذي دهم الشعر الحديث؟ لماذا انسحب القارئ من ساحته ولم نعد نعثري على أحد من الغاوين القدماء؟

ـ الواقع أن ما تقوله صحيح. القصة تبدأ وتنتهي عند كلمة الفن. حين لا يتعاطى النقد الشاعر كفنان بل كقوال، ويكون العصر عصر كتابة ووسائل نشر، يغدو من السهولة على أي كان أن يكتب وأن يقول. لكن حين يعود النقد إلى مواقفه الحقيقية في التعاطي مع الشعر كفن له أصول وله قواعد وله معايير جمالية، ما لم تتحقق فيه، تخرجه وتنفيه من عالم الفن، ما لم يعد النقد إلى مواقفه في التعامل مع الشعر كفن من الفنون الكبرى، كفن يعتبره هيغل نفسه ذروة الفنون، بالإضافة إلى ما يتعاطى به من معطيات الفنون الأخرى وأدواتها، مزود «باللغوس»، بالمنطق المفكر الذي شرف به الله الإنسان، فلن في وسع أي كان أن يكتب ما يريد ويقول إنه شعر.

هذا التسبب، هذه الرحمة في التعامل مع الشعر، أدت إلى هذه الفوضى التي نراها. فيما مضى كان لا يمكن للشاعر أن يكون شاعراً حقيقياً ما لم يكن فناناً، أي أنه كان يتعامل معه من خلال قيم فنية تُطبَّق عليه، شعره يخضع لها، ويدخل ساحتها رحاب الفن ليكون شاعراً. ونحن نعرف أن هناك أصواتاً شعرية عظيمة، لم تكن عظيمة من خلال ما قالت، بل من خلال ما حققت من قيم فنية جمالية في ما قالت.

الآن المشكلة أن بعض النقاد يعتقدون أن ما يجب أن يكون من نظريات نقدية في الغرب قد يكون صالحاً في بلادنا. ولذا لم يعد يهمهم أن ينقدوا الأثر، يهمهم أن يستعرضوا عضلات ثقافية في كتاب قرأوه على أي قصيدة كانت، ولذا هم يطبقون معرفتهم على جميع القصائد في جميع الأوقات وبنفس القيمة. في حين أن النقاد فيما مضى كانوا يأخذون الأثر كأثر فيتعاملون معه ويصدرون من خلاله أحكامهم النقدية.

كان الدليل إلى النقد هو الأثر نفسه. الآن لا. الآن كل واحد خرج على القواعد اعتبر نفسه مجدداً. وبعض النقاد يخافون عوضاً عن أن يكونوا هم الميزان الذي يزن الأمور، صاروا يلهثون كناقدين خلف أشياء يقول عنها أصحابها إنها مبتكرات وأنها أشعار وأنها أشعار جديدة وأنها حداثه، لكنها عملياً حين تطبق عليها قيم الفن أو تضعها في معايير فنية صرف فإنها تسقط تَوّاً.

وفي رأيي أن الكثير مما يقال الآن ستأتي الغربلة العظمى وتنزله تحت الغربال ولا يبقى غير وجه ربك ذي الجلال، وهذه الأشياء التي تشكل إضافة للفن، الشعر كفن، وليس كوسيلة قول.

### □ هل أفهم أن الأزمة برأيكم أزمة نقد أم أزمة شعر؟

- حين كتبت أول قصيدة في حياتي أريتها لصديق. هذا الصديق كنت أعتر برأيه وكان صديقاً لي. قال لي فوراً بعد أن قرأها: امسكها ومزّقها والعب بها «كورة». غضبتُ وبقيت فترة لا أتكلم معه. لكنني أدركت فيما تلا من الأيام أنه كان يحاول أن يوجهني إلى الطريق الصحيح، طريق امتلاك تاريخ الفن الذي أتعامل معه، معرفة قواعده العظيمة، معرفة أسرار الخفية، معرفة التكنيك، الفنية أقصد، الصفة، لأن كل الناس قادرون على الكتابة بمجرد أن يدخلوا المدارس، وأن يكتبوا ما يشاؤون كما يريدون. لكن هل نسمي هذا فناً؟ ما الذي يفرّق بين لوحة لرامبرنت أو لبيكاسو أو لميكال أنج، ولوحة لأي إنسان في الشارع يأخذ عوداً ويرسم به؟ هناك أشياء لها علاقة بالمعرفة. كثيرون ممن يكتبون لا يعرفون، وإنما يتبعون الأزياء. فهم حتى لو تابعوا قصيدة النثر في الغرب، فهم اتباعيون، ليسوا أصيلين. لا عن أصالة وإنما عن اتباع. وكما أن الشاعر الذي يقلد الجاهليين تقليدي، أيضاً الشاعر الذي يقلد الشعر بصيغه في العالم الآن تقليدي. ما الفرق بين أن تقلد طرفة أو أن تقلد جان بيار فاي في فرنسا، وأن تقلد سان جون برس؟ كلاهما تقليد. في حين أنك لو ذهبت من داخل الفهم التاريخي للشعر لدى الأمة العربية وحاولت أن تطوّر من داخله باتجاه الفن الحقيقي محافظاً على القيم الفنية، لما حصل هذا الارتباك. تريد أن تكون شاعراً؟ لا مانع. لديك هذه الحمى؟ لا مانع. لكن عليك أن تتعلم كيف تقول الشعر. وأن تعرف ما هو الشعر، ما هي القيم الجمالية في الشعر؟ الآن، الناقد خوفاً من أن يقال عنه إنه متخلف، يساير. ولذا تجد أحياناً قصيدة تافهة، منشورة نثرية يقول

فيها أي كاتب إنشاء في الصف الخامس ويعطيها قيمة فنية ليست موجودة فيها أصلاً. أنت تستغرب عندما تقرأ: «كنت سائراً في الطريق ورأيت الغيم.». جملة جملتان ثلاث منشورات، هو يتعامل معها كما يتعامل هايدغر مع هولدرلن، وهي دون قيم فنية يمكن أن تستنبط منها.

ثمة قصور في النقد وأنا لا أقول إن الأزمة أزمة نقد، لكني أقول إن النقد يسمح الآن لما ليس فناً، لما ليس شعراً، أن يقال عنه شعر لأنه لا يستعمل حدوده، أقصد سيوفه.

ما هي مهمة النقد؟ أن ينفي ما هو مزيف. في الأصل «الناقد» هو الذي يمحّص بين الحقيقي الأصل والمزيف المحرّف. النقد الآن لا يتعامل هكذا مع الأسف.

□ وهل تعتقد أن المناهج النقدية الحديثة في الغرب قد ساهمت في الإضطراب النقدي الحاصل عندنا الآن؟

.. في الغرب ظهرت مدارس أدبية متتالية نابعة عن فلسفات معينة. كان لا بد إذن من أن يكون الفكر النقدي متابعاً لأن مدرسة أدبية بلا فكر نقدي وبلا نقد تظل على الهامش. الذي يبرز هذه المدرسة هو النقد، الذي يعطي ما فيها من قيم هو النقد. وكثرت المدراس في الغرب وكثر الدارسون. لكن أيضاً في الغرب هناك أزمة نقد. النقاد أصبحوا يحاولون التنظير. خذ من يكتبون في التنظير الفكري والأدبي: رولان بارت وباشلار وفوكو وكثيرون غيرهم. هم لم يعودوا يتعاملون مع الفن كفن، أصبحوا يعرضون عضلات ثقافية. وهذه العدوى دائماً تأتي من هناك، تأتي من الخارج إلى بلادنا، نستوردها. يعود أحد الخريجين وقد تعلم على أستاذ ناقد هناك، يأخذ قيمة أدبية غربية ليطبقها على أدب عربي وساعتها يكون مثل الاتحاد السوفياتي لما أخذ الشيوعية وطبقها على تشيكوسلوفاكيا المتقدمة صناعياً فانهارت. روسيا عملياً بلد زراعي لا تنتظمه فقرات، طوله ستة آلاف كيلومتر، حتى الزراعة فيه متفاوتة. جاؤوا بالثوب الشيوعي السوفياتي وطبقوه على تشيكوسلوفاكيا، في الخطوة الخامسة الثانية انهارت كل اقتصاديات تشيكوسلوفاكيا.

أنت تعرف أن هناك البنيوية، هناك الماركسية، هناك الفينومينولوجية، التحليل النفسي لفرويد، مدارس عديدة. يقولون في الغرب: «إلغاء المؤلف» ويأتي هنا إنسان

يردد كصدى لما يقال في الغرب: إلغاء المؤلف. يقولون في الغرب: «الكتابة في درجة الصفر»، أو «درجة صفر الكتابة»، ويأتي هنا شاعر أو إنسان قرأ مقالاً في لغة غربية فيأخذ الفكرة.

نحن سريعو التأثير، لم نبلور لنا حتى مع الحدائث الطارئة مناهج نقدية حدائية. أنت يمكن لك الآن أن تتعامل مع أثر فني من خلال تطبيق عدة مناهج في وقت واحد. يمكن أن تستخدم التحليل النفسي، التاريخانية، والشخصانية، وأن تستخدم أيضاً المعطيات الاجتماعية في تحليل الأثر، وأن تتعامل مع المؤلف وتجربته، وأن تحلل نفسياً وأن تحلل بلاغياً أيضاً، وتخرج من هذا كله بملاحظات عمومية تدرجها أنت كمميزات لأثر ما تعاملت معه. ولكن من خلال تعاملك مع الأثر مباشرة. وتأتي وما في رأسك من معلومات وتسرده على هامش الأثر لتقول إنك والله تعرف البنيوية وهذا الفن وهذا الفن من النقد أو ذاك المنهج.

ثمة تصور في النقد. النقد يجب أن يمسك عبد الوهاب البياتي فيتعامل معه شاعراً في شعره مباشرة، أن يستخرج قيمة فنية عند عبد الوهاب البياتي، إضافات فنية، لغة نوعية عند عبد الوهاب البياتي، صوراً فنية، موقفاً فكرياً من العالم، من الموت والحياة والإنسان وإلى آخره. هذا لا يتعامل معه النقد الآن. يأتي ناقد من هنا يقول عن شاعر من البصرة إنه سان جون برس وفاليري وبودلير. جعل هذا الشاعر العربي كل هؤلاء الشعراء الأجانب وهو لم يقرأ في حياته كلمة من أشعار هؤلاء. إذ لو كان يعرف لما مزج بيار جون جو مع بودلير أبناء مدرسة واحدة ميتافيزيقية. يمكن أن يضع فاليري مع سان جون برس وهما من المدرسة الروحانية المسيحية، أن يضع رينه شار أيضاً كشاعر ميتافيزيقي. أما أن يمزج جميع هؤلاء في بوتقة واحدة كأنما هم محصلات هيئة قابلة لأن يضعها كسردين في علبة سردين، فهذا إجحاف بحق النقد، وبحق الجماهير القارئة. ولذا فإن الجماهير منصرفة. الآن لا يوجد ناقد قادر على أن يأخذ من قصائد «المريد» هذه السنة ست سبع قصائد ويقول: هذه أجمل القصائد، وفيها من الخصائص هذه وهذه وهذه. لا من حيث الشكل، فليأخذ شعراً حديثاً، وقد يأخذ قصائد مثورة لكن يتكلم عن المعطيات داخل القصائد. الآن هذا لا تجده. لا يوجد.

□ أين الجمال في هذا النص، أين . .

- نعم. لا يوجد تأخذ معلوماتك وتلصقها بالأثر من خارج وهي نفسها صالحة لأن تلصقها بأثر ثالث ورابع، والنقاد يكررون أنفسهم، وكلما قرأوا كتاباً جديداً يزيدون، ولذلك تجد الناقد منهم بلا منهج، وتجد يعرف شيئاً من كل المناهج، ويتحدث عن هذا الشيء في كل المناهج بصدد أي شاعر أو أي قصيدة، سواء كانت حديثة، أو قديمة. وحتى لو تحدث عن المتنبي فإنه يتحدث عنه نفس الحديث..

□ كانت المعركة الأدبية العربية الكبرى في بداية هذا القرن معركة إرساء المنهج (عند طه حسين مثلاً). كان المعركة الأدبية المطلوبة الآن هي إبعاد المنهج. هذا المنهج النقدي الحديث أساء وخرّب أكثر مما أساء أي شيء آخر. ألا تعتقد أن ناقداً انطباعياً كبيراً يكشف لك عن جمالات النص، وانطباعاته عن هذا النص، أفضل من قبيلة من النقاد البنيويين أو غير البنيويين الذي دوخوا القارئ، ولم يقدموا للحركة الأدبية نفعاً ما؟

- أخطاء المناهج النقدية في الغرب أنها دائماً سريعة تظهر وتزول، تظهر وتزول، ونفطن إليها دائماً متأخرين. البنيوية مثلاً تتعامل مع ظاهر الأثر، مع الظاهر، وتهمل المحتوى. ويغدو لديها أي نص معادلاً لأي نص آخر من حيث المضمون. فهي تهمل واحداً من أكبر الجوانب القيمة في أثر ما، وهو محتوى النص، أي توجهه، موقف الشاعر. هذا تهمله لأنها تتعامل معه من خلال هيكل عام في القصيدة: الألفاظ وتكرارها، الحروف وتكرارها. وأنا واثق أنها حتى في ذهن أصحابها غير واضحة، فكيف في أذهان من ينتقدونها؟

أنت تعرف أن البنيوية تداخلت فيها بنيويات أخرى ولم تبق مقتصرة على منهج قال به إنسان وتابعه حتى النهاية. وحتى كلود ليفي شتراوس الذي يقول عن نفسه هو كلمات لا ترضي كل إنسان متطلع ومستقبلي. هو يصف نفسه بأنه فوضوي، ماضوي. والواقع أن البنيوية كانت في بدايتها بديلاً عن الماركسية، لكن أيضاً تخلّوا عنها. وحين تخلّوا عنها هناك، بدأنا نحن نتعامل معها. ولا شك أن المذاهب الجديدة تفتن. كلنا نقرأ المذاهب الجديدة، لكن لا بد من أن يكون لدينا حصانة ثقافية حتى لا نقع تحت تأثيراتها الضارة على الأقل، أو نستخدم المنهج بشكل عقلائي لا بشكل أعمى حتى نطبقه «عمياناً» كما يطبقه الغربي على النص.

التبادل الثقافي ضروري، ولا بد منه للإغناء والاعتناء، لكن هناك حدوداً، إضافة نوعية من عندك، من رؤيتك أنت للعالم.

في الغرب أخذوا ابن سينا وابن رشد، عاشوا عليهما فترة، ولكنهم أضاعوا، طوروا. يعترفون بأنهم أساس حقيقي، وبخاصة ابن سينا فيما يتعلق بالطب. لكن لم يتوقفوا عند حده ولم يقلدوا فقط. تعاملوا مع الطرائق الحقيقية والصحيحة، جربوا، حين فشل التجريب في بعض المناحي تجاوزوه إلى أنهم حاولوا إيجاد بدائل حقيقية. نحن لا. نحن عبارة عن ناس نقرأ كتباً، نحفظ جيداً. أتكلم هنا عن نقادنا، مع كل أسف الأكرية. ثم نروح نستعرض عضلات ثقافية لنقول إننا فهمنا فوكو بينما فوكو في الأصل رؤيته للعالم، موقفه من العالم، فلسفته، ماذا يريد أن يقوله، إلى أين يريد أن يصل. هذا ذهب ودرس الفينومينولوجية في السجون، ظاهرة السجن، والنفسيات في السجون، لماذا توجه هذا التوجه البشري الإنساني، من الاحتكاك المباشر. أخذ الجانب الوضعي من الفكر بدل الجانب النظري، وهكذا.

وحتى رولان بارت انتهى منه الفرنسيون من زمان، ومع ذلك فنحن نقرأ بارت ونترجمه. . ويضرنا كثيراً أساتذة الجامعات الذين يتخرجون ويأتون معهم بنظريات غريبة ويعلمونها للطلاب دون أن يتحصنوا الطلاب ثقافياً.

□ ألا تعتقد أنه في ظل هذا الفلتان ينبغي العودة إلى المفاهيم والمصطلحات لضبطها، لإعادة الفكر العلمي والعقل إليها مثل مفهوم الحداثة؟

- كل عصر له حداته، لكن الحداثة لا تقتصر على فن القول. إنها الجديد في الحياة الذي لا ينبو عن الحياة، والذي يغني الحياة، لكنه مختلف عما كان مألوفاً من طرائق الحياة، حتى في الحياة في البيت، حتى في الحياة في اللوحة عندما تُرسم، حتى في البناء. الحداثة هي طابع الجدة الذي لا يتنافى مع إنسانية المجتمع في مساره البشري والإنساني إلى الأمام.

إن الكثيرين ممن يقولون بالحداثة، ويكتبون الحداثة، هم متخلفون في نواحي أخرى داخل حياتهم اليومية. ليست الحداثة ظاهرة، هي وعي عميق لكل ملامح الجدة في الحياة، في أداء الحياة، في إيقاع الحياة، في تناولها، في القول أيضاً.

إذن لن نصير «مودرن»، أو حداته، إذا «طلعنا» من قصيدة الوزن إلى قصيدة النثر. هذا «ولدت». . الحداثة أعمق بكثير من هذه الظواهر وأنا في رأيي أنه لا بد من مراجعة الموقف من الحداثة على أساس تعريف الحداثة نفسها، أي ما هي الحداثة.

كلُّ يقول الآن إن قصيدة النثر هي مظهر من مظاهر الحداثة في الشعر. أنا لي رأي مخالف جداً. قصيدة النثر هي المرحلة التي عرفها الشعر قبلما يخرج إلى ما نعرفه من أوزان عليا. وعندي أدلة. هناك بلدة على الفرات اسمها ساموساط تخرج منها مفكر سرياني إغريقي في أيام هيمنة اللغة الإغريقية في المنطقة، كان الرومان موجودين لكن كانت آثار الإسكندر الثقافية ما تزال. اسمه لوقيانوس السمياطي الذي ولد سنة ٦٢٥ ميلادية وتوفي سنة ٦٩٣ ميلادية، وهو مفكر كبير سرياني إغريقي كتب أدبه وفكره باللغتين ولا سيما باليونانية في الفترة الثانية، وعنده من المؤلفات «بجمع الآلهة» و«حوارات الموتى»، وعنده كتاب مهم جداً عنوانه «كيف يجب أن يكتب التاريخ». في هذا الكتاب الأخير يتكلم إلى أي حد يمكن أن يتقبل التاريخ أشياء غير حقيقية، فيقول: «إذا تقبل التاريخ بعض المراهنات أ يكون أكثر من قصيدة نثر فقدت فخامة اللغة والشعر بسبب افتقادها إلى الوزن، وحافظت على الصور الصارخة بسبب إنعدام الوزن فيها». هو يتكلم عن قصيدة نثر من ألف وثلاثمائة سنة، فكيف تكون عند من لا يعرفون، سمة حداثة، وهي في رأيي أنا القصيدة التي انحسرت لأن ضرباً آخر من الشعر حل مكانها هو الشعر الموقع من خلال الأوزان. وهكذا كان الرجز هو قصيدة الحياة اليومية، ارتقى الشاعر لم يعد يكتب رجزاً. لماذا يسمون الرجز جحش الشعر؟ لأنه قريب من النثر. حين كان الشعر يهتم بالحياة اليومية العادية جداً، كانت أجنحته منخفضة (بالرجز)، حين ارتقى دخلت عليه أوزان أخرى معقدة أكثر تركيباً. ويبدو أن العربي لما اكتشف هذه الطريقة التي ساعدته عليها الموسيقى والرياضيات معاً، والمفهوم الجمالي: التناسق والتناسب والتماثل والإنسجام، وهي من مكونات علم الجمال، لم يعد يستطيع أن يعود إلى المشور في الشعر، ولذا غادر قصيدة النثر وانحصر في سجع الكهان وفي الطواسين، التروفيات في الكنائس، نشيد الإنشاد وبقيّة الأسفار التي نرى فيها شعراً، هذه قصائد نثر. المدائح الدينية القديمة كلها مكتوبة بالعربية الآن، ترى تسيحاً لمريم العذراء، ومركزاً، ترى التروبارية تُشد في أحد أيام الأسبوع، بلحن معين هو لحن الصبا أو البياتي أو الرصد، تقول: «نسبح نحن المؤمنون ونسجد للكلمة المساوي للآب والروح في الأزلية وعدم الابتداء، الذي سرّ وارتضى بالجسد أن يعلو على الصليب، ويُنهض الموتى وقيمهم بقيامته المجيدة». انظر تناسق التأليف، وتتالي المعاني، والصور. أنا واثق أن هذه التسيحة كانت في الأصل قصيدة نثر. ولأن الأديان غالباً لا تستطيع الشعر وإنما ترضى بما هو عقلائي، والشعر دائماً

ابن الخيال والعاطفة، لذا انحسر هذا الضرب من الشعر المنشور إلى الصوامع وتكريس الصلوات والإبتهالات والدعوات.

أما أن يكونوا في فرنسا عادوا إلى قصيدة النثر، هم لم يعودوا، لأنه يبدو أن قصيدة النثر لم تتوقف لأن الكلمة في الفرنسية تُحسب في الشعر وفي النثر بعدد مقاطعها. لناخذ مثلاً كلمة Violon التي هي كمنجة. في قصيدة فرلين:

Les sanglots longs des violons de l'automne laissent mon coeur d'une  
langueur monotone

في النثر والشعر القيمة المقطعية لكلمة Violon ثلاثة في النثر وثلاثة في الشعر لم تتغير، في حين أن التفعيلات الكبرى في الشعر العربي أحياناً تأخذ حرفاً من كلمة، وكلمة في النصف، وحرفاً أو حرفين من كلمة ثالثة فتعمل معهم عقد جملة موسيقية كاملة، إحدف التفعيلة وأعد هذه الكلمات إلى مكانها في النثر، هذا الحرف المأخوذ من كلمة ليس له قيمة، الكلمة الوسطى وحدها ليس لها وزن وليس لها قيمة والحرفان المأخوذان بالتفعيلة من الكلمة الثالثة لا قيمة لهما لأنها انفردا. فالوزن ليس هو ما يصنع الشعر دائماً هو يصنع الإيقاع في الشعر. الوزن هو أداة الإيقاع ولا يمكن أن تقول للشعر إيقاع، والنثر ما هي أداة الإيقاع فيه؟

□ هم يتحدثون عن موسيقى داخلية في النص. .

- والله أنا لم أسمع مرة هذه الموسيقى، ربما كانوا وحدهم الذين سمعوها. هل سمعت أنت مثل هذه الموسيقى الداخلية؟

□ أنا أيضاً لم أسمعها يوماً. .

- يجب أن تكون آذان الإنسان مثل آذان الخلد. أنا أسمع موسيقى داخلية في قلبي، أما بالكلمة، فلا. الكلمة بالحواس التي تمور من داخلها تمنح صورة، صوت الكلمة يمنح صوتاً، أما الإيقاع فلا بد له من أداة في الفرقة الموسيقية حتى لو كنت تستمع للسفوفونية التاسعة لبيتهوفن، فأنت ترى سبع آلات أو أكثر فقط للإيقاع، تؤديه ضخماً وخفيفاً ومتوسطاً وجماعياً وإفرادياً. مؤثرات، لا بد من أنها تضبط الإيقاع. هو ضبط الإيقاع، هكذا اسمه. هذه الأداة هي التي تضبط الإيقاع. في النثر لا يوجد أداة تضبط الإيقاع. أين هي؟



□ إذن مما يميز الشعر برأيك هو . .

- إنه حد فاصل، إذا أخذت تعريف الأجانب «للرتم» الذي يستخدمونه بدل الوزن في الفرنسية، هم يقولون La rime et le rythme، لا يقولون La rime et la mesure أي القافية والوزن، لا. هم يسمونه: La rime et le rythme أي القافية والإيقاع. الإيقاع يحل محل الوزن، لكثرة أهميته في الشعر.

أنا لم أجد نثراً فيه إيقاع، لأن الإيقاع لا يمكن أن يكون إلا بأداة تولّده. لا يتأتى الإيقاع من مجرد افتراض وجود إيقاع داخلي. صوت الكلمة الذي لسميه في العربية جرسها، جرس الألفاظ، لكن الإيقاع لا بد له من أداة. في النثر لا توجد هذه الأداة. وأحياناً احتاجوا أن يستعبروا من الشعر للنثر حتى يعطوا النثر شيئاً من الخفة، فطلع سمجاً وذلك عندما صار هناك سجع، إذ وضعوا قافية وراء قافية.

القصة ليست قصة مزاعم. حتى بودلير عندما كتب قصيدة نثر قال: كتبت شيئاً وما أدري ما إذا كان حقاً شيئاً ما. وقبله بمئة وسبعة عشر عاماً، قال كاهن اسمه «ديفو»: القصائد تشبه الرثائن، أي الخاتم. إن قصائد النثر هي عبارة عن اختتام، ويقول تيوفيل غوتيه عن قصائد بودلير النثرية إنها مكتوبة بدقة أكثر من الشعر، موزونة. هو حسب في داخلها المقاطع. بودلير ليس ولدأ يؤخذ بأشياء هينة. ليست الإيقاعية هي التي توجد قصيدة النثر. فن معين يجب أن يخلقها إذا كان هناك من موجب، فن يعرف أن يوزّع حتى الحروف وعددها بين كلمة وكلمة، بين جملة وجملة، حتى الإيقاعات عليك أن تحسبها من خلال تكنيك معين. يجب أن تكون ظاهرة، وأن يكون التكنيك الذي يهدفها ظاهراً. لا إيقاع بلا أداة ولا فن بلا إيقاع، حتى في الهندسة، هندسة المعمار، حتى في اللوحة. صحيح أن الإيقاع في اللوحة بصري، والإيقاع في الشعر سمعي، لكن هناك إيقاع في اللوحة: الخطوط والامتلاءات والفراغات التي يلجأ إليها الفنان ليعطي كل لوحته مع بعضها نوعاً من الانسجام الكلي.

□ الشعراء الشباب الذين يكتبون قصيدة النثر لهم وجهة نظر جديدة بالاستماع إليها. من وجهة النظر هذه أن الأوزان والإيقاعات العربية التقليدية لم تعد قادرة على التعبير عن روح هذا العصر وأوزانه وإيقاعاته. إنها صادرة عن حذاء قديم، إن صح التعبير. حذاء الإبل وحذاء الصحراء والزمن القديم. بينما هناك الآن. حذاء

عصري آخر: موسيقى الروك، الموسيقى الصاخبة، الآلات العصرية، أزيز الطائرات، صوت القاطرات. الشاعر الشاب يقول لك: افتقدت حريقي في أوزان الجاهلية، أفلا يحق لي أن ابتدع أوزاني الخاصة بي؟

..الذي اخترع الأوزان ليس الجاهلي ولا الجاهلين، هو الإنسان الذي يعيش على الأرض. اكتشف هذه الإيقاعات المختلفة، السريعة والبطيئة، المتطاولة والمتواترة والمتناقصة، من خلال تجربته في الحياة، مع الكلام، مع الأداء. اكتشف خمسة عشر بحراً وجاء الأخفش فعدها إلى البحر السادس عشر. لكن عملياً إذا أخذت كتاب العروض لجلال الخنفي ستجد أن عدد البدائل التي يحصّيها الرجل ألفا بديل وعدد أبيات بحور الشعر المتفرعة عن الستة عشر بحراً خمسمائة وأربعون بحراً، أي أن الشاعر العربي لم يتنظر فقط أحكاماً قديمة يتعامل معها بشكل جامد ليقول إنه أصولي، وإنما عمل إضافات عليها، استنبط منها، خرج بها يلائم الحركة النفسية في داخله.

هناك ستة عشر بحراً، وقد كتب العرب على خمسمائة وأربعين بحراً، لكن متفرعة من هذه البحور، بمعنى أنه كان هناك دائماً ليونة ومرونة لبت حاجات الشاعر للخروج على أداء معين متزمت. لكن عملياً ظل الشعر شعراً، بمعنى أنك إذا غيّرت في هيكلية البيت ظل البيت بيتاً، لم يتحوّل إلى عشّ عصفور، أو إلى بيت حمام، أو إلى وجار ثعلب. لقد ظل بيتاً لسكنى البشرية، تستطيع أن تتمدد فيه، ويبجوحة.

إذن لماذا الوزن؟ لإحداث الإيقاع، ليس لكتابة الشعر. لإحداث الإيقاع في الشعر، بدليل أن الوزن يكون موجوداً في بيت الشعر ونقول: هذا بيت نشري حين يسقط جناح الشاعر ويؤدي كلاماً عادياً، بدليل أن قصائد كثيرة مكتوبة داخل الأوزان لم تصنع شعراً. فإذا كان الوزن لا يصنع شعراً فهل تريد من اللاّ وزن أن يصنع شعراً؟

ثم إن هذه المشكلة ليست مشكلتنا فقط. هناك عودة غريبة في العالم الآن إلى معايير الفن. وصلت الأمور إلى حد أنك لم تعد تعرف الجاهل من النابل. سقطت الفنون في العطالة، في الفراغ، في اللااحترام. لم يعد إنسان الآن في الشارع مستعداً أن يستمع لهذين يسميه صاحبه شعراً. الشعر في حياته كان أداة معرفة: استضاء وإضاءة، أداة كشف عن العالم من خلال الإنسان عمل أعظم الكشف، إلى حد أن

هيدغر نفسه، ربما في هذا هو فيلسوف متابع لا أصيل، يقول: إن الفلسفة تلهث أحياناً وراء الشعر لتأخذ حقائقها منه. الريادة والكشف جاءا عبر الشعر في التاريخ، حدوس الشعراء، تنبؤاتهم، تصوراتهم، تخيلهم الخارق أحياناً، الصور التي خلقوها، حتى اللامعقولة. لكن هذا لا يوجد الآن.

أما عن أصوات العصر في الشعر فهناك أصوات كثيرة كانت في أيام العرب الذين عرفوا البحور الستة عشر ولم يستخدموها. لا يمكن أن تدفء كل شيء في العصر في فنّ ما. يمكن أن يستخدم الآن أزيز الطائرات كمؤثر صوتي في فيلم. ثمة فن يجدي فيه أزيز الطائرات أكثر مما يجدي في القصيدة. ثم إنه إذا كان الشعر، وهو الخفيف الجناحين، غير قادر على استيعاب أوزان العصر، فكيف يمكن أن يستوعبها النثر البطيء الثقيل الجامد البارد. الشعر فيه جناحان يحركان فيه بين شعر يأخذك شطحة مقدراها ثلاثة آلاف كيلومتر. هناك أبيات شعرية تأخذك شطحة روحية. تأخذك لمعانقة الله أو الجحيم أو أي شيء. هناك أجنحة خفية للشعر تأتي عن الوزن والإيقاع واللغة النوعية والصورة، الأخيلة المتدفقة، توالي وتواتر الإيقاعات، هذه كلها تسمو بالشاعر؛ ومع ذلك يزعمون أن الشعر عاجز عن استيعاب أصوات العصر. فهل يمكن أن يستوعبها النثر؟ إذا كان الشعر وهو الخفيف الذي يشبه الرقص، والمؤهل أصلاً لأن يستوعب أصوات العصر، فكيف تستوعب أنت أصواته؟ بالنثر؟ بقطع الكلمة؟ ما هي أصوات العصر؟

□ ولكن المغامرة ضرورية . .

- صدقني أن الأمة الأصيلة لا تموت. وتعود دائماً. تمرّ بها فترات اندياح إلى أمام، لكن تعود دائماً إلى التماسك والتوازن. من الضروري المغامرة، لا يمكن إلا أن يغامر المرء. إذا كان ج. هـ. ويلز يقول إن على العقل أن يغامر إلى وراء حدود احتماله، وهو العقل المفكر الساكن البارد هذا، فأيضاً على الخيال أن يغامر لما وراء حدوده، حدود احتماله. وهذا سيؤدي بالتالي إلى ولادة أشكال لا تُحصى، أشكال عديدة. لكن يبقى أمر واحد وهو هل التاريخ مستعد لأن يهضم كل شيء، أن يدخله إلى عالم الفن؟ هذا لا يمكن. يأتي المؤرخ بعد خمسين أو مئة سنة وينخل هذا العصر ويرى ما هو باقي للفن وما هو عبارة عن أشياء فنية.

خذ مثلاً العصر العباسي الثاني، كان هناك أكثر من ألفي شاعر، وكل كان

يكتب بطريقته الخاصة، أبو البيتين أو الثلاثة، أبو الطبيعة، وأبو المديح وأبو الجنس وأبو الزهد أو الحياة الاجتماعية. ثم جاءت الغريلة العظمى، أخذ سبعة أو ثمانية شعراء عظام في العصرين العباسي الأول والثاني، وهناك أكثر من ألفي شاعر مغمور، محشورين في «يتيمة الدهر». لو لم يرهم أو يتعرف عليهم صاحب «اليتيمة» وصاحب «الخريدة» لما سمع عنهم أحد. لكن هناك شعراً يخترق التاريخ. أبيات لطرفة، لأمرئ القيس. تصل إلى هنا بنفس لعانها، مثل الكوكب الذي يصل ضوءه متأخراً بعد ثلاثين مليون سنة. وهي تصل الآن، وتعيش.

أيام رامبو كان هناك ستون سبعون شاعراً من شلته، حواليه. وأناس يزايدون عليه، يعتبرونه رجعيًا في التقييم. لكن حين حلت سنة ١٩٠٠ تبحث عن أسمائهم الآن في أي كتاب أدب لا تجدهم. هناك من كان يقول له إنه متخلف شعرياً، إنه من أبناء الريف وهم من أبناء المدينة، لكنه استطاع بالاختراق الشعري هذا أن يعيش بينها راحوا هم.

يجب أن لا يئأس الإنسان من رؤية هذه الكثرة. جميل أن يغدو جميع أبناء الأمة شعراء، لكن ليس المهم أن تضع على صدرك لافتة شاعر..

□ الأستاذ خليفة التليسي له رأي في ولادة القصيدة العربية تاريخياً. يقول إن القصيدة العربية بدأت بيت واحد ثم أضيف لها فيما بعد أبيات أخرى حتى أصبحت القصيدة المعروفة. إن تطور القصيدة العربية الآن من قصيدة كثيرة الأبيات إلى قصيدة تؤدي بيت واحد أو بأبيات قليلة يذكرنا بهذا الرأي الذي لم يأخذ بعد حقه من المناقشة..

- اللحظة الشاعرة لا تدوم طويلاً. أنا أتخيل دائماً أن شعراء البداوة كان لديهم فسحة نفسية خلال السفر الطويل الذي كان يقتضيهم أن يقطعوا مسافات طويلة، عدم وجود حياة خارجية غنية، فيما عدا الغزو والحياة الراعية والاتجار النادر، كانوا دائماً يعيشون حياة باطنية، وفي هذه الحياة الباطنية ذكريات راجعة، مغامرات، أحاديث، كل هذه تتمر في النفس.

أنا لا أتصور أن القصيدة هي دائماً بيت. نحن أحياناً نجد قصائد في الجاهلية متماسكة النمو العضوي إلى حد أنك لا تستطيع أن تحذف منها بيتاً. هناك مقطوعات من عشرة أبيات، قصيدة الخطيئة: وطاوي ثلاث، قطعة درامية من البيت الأول حتي

البيت الأخير، متماسكة وفيها الوحدة العضوية ولا يوجد فيها بيت يمكن أن يلخصها. أما أن نقول إن هناك لحظة ينبثق فيها أعمق ما في الروح بشكل كامل فاصل يعطينا البيت أو البيتتين أو الثلاثة الجميلات جداً، التي نسميها بيت القصيد، فهذا معقول جداً. لكن حتى تأتي هذه الزبدة لا بد من «خض» القربة التي تعطيك الزبدة. تخضها ساعات حتى يفوح على سطح الماء قليل من الزبدة لا تملأ الكف، هي هذا البيت الشعري الذي نسميه بيت القصيد. ربما كثير من الأشعار يلخصها بيت واحد لأنه استطرادات، صور لا تغني ولا تسمن، لكن بيت القصيد جاء، الناس تنسى ما حواليه وتحفظه لأنه سهل الحفظ وعميق. كامل، يأتيك البيت فلا تلتفت لأبيات القصيدة الأخرى وتصيح: الله أكبر! هذا هو الإبداع!

أما أن أعتقد أن هناك قصيدة هي عبارة عن بيت تلخص تجربة كاملة، فلا. هي تلخص موقفاً، ولكنها لا تلخص تجربة. بالعكس، نحن نرى الآن أن الشعر الحديث دخل بتفاصيل أكثر في التجربة الجوانية من الشعر القديم. الشعر القديم كان يلخصها بيت في موقف نهائي، ولكن لا يوجد فيه سرد للتجربة، إلا في بعض الشعر الملحمي.

في الشعر الجاهلي تجد عدة مواضيع في القصيدة، فلا هي بيت واحد ولا هي مئة بيت، لكن هي هواجس داخلية تأتي على طريقة مقاطع تتألي، فيها عدة مواضيع: الفرس، الحمار الوحشي، الحبيبة التي رحلت، المطر الذي لا يهبط، وهكذا. لا تنمو عضوياً من داخل القصيدة، وإنما تنمو من خارج، من خلال ما يربط حياة البدوي بالصحراء وبالصيد والكلاء والمرأة والحب والموت أحياناً، وبالكرم، وبالقنص.

الآن هناك تجربة بضرب فلاش لسبب بسيط هو أن الشعر صار يتقبل الفكر. العرب كانوا يزيحون في النقد الشعري الفكري، كانوا يسمونه شعر الوعظ والحكمة ولذا اعتبروا الشاعر العباسي صالح بن عبد القدوس غير شاعر. وهناك إهانة عظيمة تلحق بأبي تمام والمتنبي، يسمونهما حكيمين ويسمون الشاعر البحتري. لماذا؟ أبو الطيب عنده هذا البيت الذي يغني عن قصيدة:

«إذا لم يكن من الموت بدٌّ فمن العار أن تموت جباناً»

انتهى. قال كل ما يريد أن يقوله. حتى لو وصف معركة انتهت بمقتل الفارس

ولخص التجربة بهذا البيت لكفى . موقف حياتي . لكن مع ذلك لم يكن الشعر يتقبل الحكمة . وحتى المتنبي يقولون إنه كان متأثراً بالفلسفة اليونانية المترجمة في بغداد: كتب الوراقين . وبعضهم يذهب إلى أن يضع ثنائلاً بين بيت له ونفس المعنى عند أرسطو . لكن المتنبي يظل غير حكيم فقط، ويصير شاعراً حين يقول شعراً ليس فيه أثر للحكمة، لكنه شعر عظيم .

الشعر في الغرب أيضاً مأل للتقصير . انتهت القصائد الطويلة . هناك شعراء كتبوا في حياتهم قصيدة واحدة متتالية مثل سان جون برس . نفس القصيدة يكتبها ويكتبها ويكتبها ، لأن هناك قضية كبيرة يتعامل معها . لاحظ عند بودلير أن سبعين بالمئة من ديوانه «زهور الشر» القصائد مقطعات ، ١٤ بيتاً . لكن لاحظ الآن عند الشعراء الميتافيزيقيين ، الفكريين ، في الغرب وبعد الحرب العالمية الثانية ، نجد أن القصائد لا تتجاوز خمس أو ست صور ، مكثفة جداً ومعتمدة من تكثيفها ، ولا يفهمها غير صاحبها .

قصيدة الفلاش جميلة . إنها تعطيك لمحة عارمة لكنها في رأيي تحتاج إلى شيئين : لغة نوعية تؤدبها بحذافيرها مع ذكاء مفرط في اختراق السر ، لأنها هي نفسها سر . إذا لم يكن الشاعر ذكياً قادراً على أن يلتقط لقطة فيها مفارقة أو كشف ، تسقط . بعض الشعراء يكتبون شعر الفلاش هذا ، ولكن بلا معنى . ليست فيه تلك الضربة المطلوبة في القصيدة لمثل هذه القصيدة . هذه القصيدة ليست عظمتها في ألفاظها القليلة ، عظمتها بما تريد أن تقول ألفاظها القليلة . أحياناً أربع كلمات تعطيك رؤيا كاملة لكون ، وهذه عظمتها ، وليس الكل قادرين عليها ، وإن كان الكل قد كتبوها .

□ أنا قصدت بقصيدة البيت الواحد قصيدة موجزة مكثفة وموحية وتركز على «الشحم واللحم» إن صح التعبير ، على الجوهر ، وليس ببيت القصيد .

.. لاحظ أن «حماسة» أبي تمام هي على هذه الصورة ، أكبر قصيدة فيها عبارة عن خمسة عشر بيتاً . لكنه أخذ الزبدة ، أجمل ما في القصيدة ، ثم رمى العظم . ترك الشحم في القصيدة ، ما يُعَضُّ من التفاحة .

□ القصيدة الطويلة تترنح ، يأتي وقت تضعف فيه . .

.. تضعف كأبي شيء تجاوز حدوداً طبيعية معينة ، فلا بد أن ينهار ، بشكل أو بآخر . حتى حين تمشي مسافة أكثر من طاقتك لا بد أن تنهار . فالمسافة الشعرية التي

تعيش فيها النفس ليست طويلة مع كل أسف. أحياناً هي لمعات. لماذا؟ لأن الدخول إلى الداخل هو الصعب. الدخول إلى الداخل يتطلب شاعراً مريضاً قادراً على أن يصل إلى درجة من النيرفانا، درجة من الإشراق، قادراً على الدخول إلى الأعماق دون أن ينغصمه صوته الخارجي. متأمل في الداخل، يأخذ هذا المخزن ويأخذ منه ما يريد أن يأخذه بلحظة ما، اسمها لحظة التجلي. وهي لحظة صعبة. ولذا قال بعض الشعراء إن هذه اللحظة الشعرية لا تعيش كثيراً، وكل قصيدة طويلة ليست شعراً. قالوا إنها نظم لا شعر. قالوا: التوهج الخلاق هذا لا يدوم فترة طويلة.

أنا كتبت مؤخراً دراسة صغيرة عن بعض المزايم التي راجت في حياتنا الثقافية وكررها كثيرون متابعين دون أن يحصوها، كأن يقولوا إن بدر شاكر السياب تأثر باديث سيتويل. مؤخراً صدر كتاب في إنكلترا لأديث سيتويل اسمه «مخلوقات عجيبة» أو شاذة، أو غريبة. في فرنسا تناوله النقد الفرنسي كما تناول شخصية سيتويل. يقول النقاد إننا غير قادرين على أن نفهم شعر أديث سيتويل، لأنه مغلق جداً. أنا استغرب أن يكون بدر شاكر السياب قد عرف حقاً أديث سيتويل أولاً لأن مجموعتها الشعرية مطبوعة في العشرينات، لم تكن واصله في رأيي إلى بغداد وحتى لو وصل من هذه المجموعة نسخة، فصاحبها من الغرابة إلى حد أن القارئ العادي لا يمكن أن يفهمها، وحتى القارئ المتعمق. إذا كان النقاد الكبار في فرنسا الذين يحورون الملاحق الأدبية في الفيغارو واللوموند والبوان والإكسبرس لم يتعرض واحد منهم لشعر أديث سيتويل لغرابته وصعوبته وقد اعترفوا بهذا، فأين تأثر بها بدر شاكر السياب وكيف؟

وفي رأيي أن مجمل الخلفيات الفكرية الموجودة عند أليوت مما يمكن أن يطلع عليه أي شاعر من نوع الميتولوجيات التي نقرأها مترجمة أو غير مترجمة. لكن توظيفها عند أليوت كان من أجل مرحلة معينة يدافع فيها هو عن خط فكري ديني خلاصي كاثوليكي ربما. أليوت بهذا المفهوم لم يوظفها اعتباطاً لأنه استفاد منها من خلال معرفته العميقة وتجربته، أخذ منها الغابات العذاري ومنها الأساطير، ما أفاد في الخط التجريدي «للأرض اليباب» أو «رجال الجوف» أو «مقتلة في كاتدرائية»، وحتى رباعياته، وحتى قصائده القصيرة عن الحياة اللندنية اليومية التي خدم فيها الواقعية الإنكليزية بشكل مباشر.

إذا كان شعراؤنا الذين نقول عنهم إنهم رواد استفادوا، فأنا في رأيي لم يستفيدوا إلا في الشكل الخارجي، لا في معرفة التكنيك الأليوتي. وحتى لو اكتشفوا التكنيك الأليوتي مفروض أن يستفيدوا هم منه بالتكنيك، أن يوظفوا ما يريدون من معارفهم في سبيل الدفاع عن خط تجريدي عام في شعرهم هم. ليست قضيتي أن أعرف أن هناك كلباً في الجحيم اسمه سربروس، وأن تاجر البندقية اسمه شاييلوك. . المهم أنني حين أريد استخدام أساطير معينة استخدم ما يقال منها أو ما ينفعني معها في قصيدي.

إن الشعر الحديث لم يستفد على نطاق توجهات القصيدة الأليوتية. وواضح أنه لم يعرف شيئاً، رغم كل ما قيل في النقد، عن أدب سيتويل لأسباب موضوعية منها أن مجموعتها الشعرية مفقودة حتى في أوروبا. منذ سبعين سنة وهي مطبوعة ولا نسخ حديثة عنها. إنها مزاعم كما أرى. هناك أليوت. عرف الشكل واستخدام الأساطير، القصيدة المتفتنة من القوافي التي تعتمد على الإيقاع أحياناً، وأحياناً على الوزن، أو المقاطع. فاستفادة من هذا النوع تختلف عن استفادة غوته أو فولتير من الفلسفة الشرقية. هناك يوجد خطوط روحية تتلاقى، تتوازن، تتصادر، تتباعد. أليوت رجل عنده فكر كامل يدافع عنه، صاحب نظرية معينة قد تكون برأيك أنت رجعية. في فرنسا حرم الشيوعيون دخوله إلى فرنسا لأنه ذو منحى ديني. لكن هنا بدر شاكر السياب حين استفاد من التكنيك، أو من أشكال القصيدة الأليوتية، (وهذا ما قيل، ما رده النقد ولا أدري درجة اليقين فيه) لم يكن هناك توازي قضايا بينه وبينه، أو تقاطع قضايا بينه وبينه، كي نقول إنه وظف الأساطير لما وظف له أليوت في قصائده. فظل التأثير شكلياً، أو شكلانياً، وخارجياً. ولهذا لم يكن من الممكن أن ينتج هذا حدثاً بالمعنى الذي نفهمه أنا وأنت، لأنه إذا كانت قضيتك عصرية حديثة، كأن تدافع عن الحرية مثلاً، أي شيء، أنت لا بد أن تنقل شعراً إلى هذا الميدان، وتتعامل معه من خلال هذه المعطيات، هذا لم يحدث. لقد ظللنا وراء أفكارنا مع كل ما في رأسنا من رغبة في التجديد مع خوف من المغامرة إلى أبعد مما يجب. راوحنا أحياناً، ربما لو امتد العمر بالسياب، لرأيناه مع الموضة يكتب قصيدة نثر، أو يرجع للكلاسيكي. . لأن الشاعر منا ظل حذراً لأن أموره لم تكن واضحة كما كانت واضحة في ذهن أليوت. تعرف أن الوطن العربي عبارة عن صحراء من الرمال المتحركة أحياناً فانت رؤيتك قد لا تكون واضحة مئة بالمئة إلا فيما ندر. خذ أدونيس، إن له قضية



يريد دائماً أن يدافع عنها، ولكنه يدافع عنها بمستويات عديدة، وأحياناً بعكس ما يريد هو. بودلير من البداية العالم عنده منقسم إلى قسمين: الليل والنهار، وقد لعب على هاتين الفكرتين على كل الأوتار من داخل. نحن بالعكس. خذ السياب فكرياً، صار عنده تقلبات كثيرة. هذا كله كان مرهوناً بالواقع العربي.

أنا تحدثت عن أدونيس عندما كتبت عن المرحوم خليل حاوي. أدونيس لما كان شاعراً وجودياً كنت أحبه كثيراً. كان شاعراً وجودياً جيداً، ابن تجربته ومعاناته. لما صار شاعراً فكرياً، شاعر تجارب ذهنية، لم تعد تفش عروقها ضده. شاعر جالس وراء الطاولة يتأمل ويكتب، لا يشبه الشاعر الذي أنا أحبه. أنا أحب شاعراً يكتب وهو في السجن، وهو على ظهر فرس، شاعراً كسان إكزيري، يكتب وهو في طائرته، وهو في سيبيريا. يكتب وهو جائع، وهو ميت من الحب.

أدونيس لا. لقد دخل في عالم تأملات، هي تأملات فارغة ومجدبة بالتالي. هو شاعر كبير بلا شك، ولكنه لم يستغل طاقته للتحويل، استغلها لتحويل في ذهنه. هذا التحويل في ذهنه هو ضد جريان الأمة وتيار الأمة وتاريخ الأمة.

أنا يلفت نظري من الشعراء العرب الأحياء محمود درويش، أحمد عبد المعطي الذي كنت اعتبره شاعراً أكبر من صلاح عبد الصبور لكنه انتهى بشكل أو بآخر. كان عنده هذا الإنجراف الداخلي في قصيدته، هناك قصائد فيها دم، هو لهذه الجهة يشبه الياس أبو شبكة أكثر مما يشبه صلاح لبكي. هو يشبه أبو شبكة وانجرافاته الداخلية.

هناك شعراء جيدون كثيرون في هذه المرحلة. البياتي شاعر. حين ينظر الإنسان بموضوعية للبياتي يجده شاعراً جاداً. هناك شعراء في المغرب العربي.

والذي يلفت الآن أكثر مما يلفت أي شيء آخر هو التجريبية، حتى الشعراء الجليدون خافة أن يقال إنهم تخلفوا، صاروا مضطرين لأن يلعبوا لعبة الموضة. ولكن لا شك أنهم عندما يلعبونها يتلعون الآخرين. يلعبونها بأصو لها. أنا أحياناً أرى أن البياتي بقصيدة ما يستولي على مئة شاعر من هذه الأصوات الجديدة التي لديها شيء، البياتي «ياكلهم» كلهم، يستولي عليهم.

□ كيف تقابل بين شعر الصبا وشعر الآن؟

- بصراحة أنا الآن أكثر إحساساً بالمسؤولية. في البداية كان شعري عبارة عن

صراخ يريد أن يغمش العالم بأظافره. الآن أنا أكتب القصيدة بفنّية أكثر. الآن أنا أستطيع أن أقول إن التكنيك عندي نضج ، استوى.

لكن مع الأسف في عمري الحالي لم تعد الأمور التي كانت تثيرني وأنا ابن عشرين أو خمس وعشرين تثيرني الآن كما كانت تثيرني من قبل. خذ المرأة. في أوائل الحياة تكون المرأة مطلباً يومياً، مطاردة يومية، جهاداً مقدساً. لكن مع العمر أنت تأخذ من المرأة جانباً آخر أكثر عمقاً من مجرد الصورة الخارجية. ولذا ترى أن شعرك راح إلى المرأة الإنسان بعد أن كان يروح دائماً إلى المرأة الجسد. المرأة الإنسان، المرأة الداخل، المرأة الوجهان، المرأة العذابات، المرأة التملل.

التكنيك نضج ، لكن القضايا اختلفت.

(الحوادث نيسان ١٩٩٠)

## مع سامي مهدي

### □ هل تأثرت بالسوريالية؟

- كان تأثري بالشعر الأوروبي الحديث بشكل عام أكثر مما كان تأثراً بحركة معينة من حركاته. معنى ذلك أن تأثري بالسوريالية لم يكن إلا واحداً من المؤثرات. أمّا مسألة المشاركة في إصدار بيان، فالبيان في حد ذاته لم يكن سورالياً بالمعنى الكامل، إنما كان يحمل بعض تأثيرات السوريالية. وليس من شك في أن الحركة السوريالية عموماً قد أثرت في الشعر الحديث كله، إن لم نقل في الأدب الحديث كله. وبالتالي إذا كانت السوريالية قد تلاشت كحركة، أو ضعفت إلى حد كبير، ولم يبق منها إلا غواة متناثرون هنا أو هناك، إلا أن أثرها ما يزال عميقاً في الأدب الحديث، ولا سيما في الشعر.

ومن هنا لا أستطيع أن أنكر وجود أثر ما للسوريالية في شعري. ولكن لا يمكن أن يُصنّف شعري على أنه شعر سورالي، لا سيما وأن نظرتي إلى القصيدة هي أنها مزيج من الوعي واللاوعي، ومن الحلم والذاكرة. في حين أن السوريالية لها نظرة أخرى. السوريالية تركز، كما تعلم، على الحلم وعلى اللاوعي، في حين أن الحلم هو بالنسبة لي، وكما قلت، جناح من جناحين. الحلم والذاكرة لها دور في شعري وكذلك الوعي واللاوعي.

### □ وأين تتمثل السوريالية في الشعر العربي الحديث؟

- بدأت المؤثرات الأولى للسوريالية تظهر لدى مجموعة من الأدباء المصريين، شعراء وكتاب قصّة ورسمين، وهم الجماعة المعروفة باسم «جماعة الفن والحرية». ثم كان لها أثر آخر ظهر لدى شاعرين سوريين، الأول هو علي الناصر، والثاني هو أورخان ميسر. لكن الحركة السوريالية الأكثر نضوجاً ظهرت لدى حركة مجلة «شعر» اللبنانية، أعني لدى أنسي الحاج وأدونيس وعصام محفوظ وشوقي أبو شقرا. وحتى يوسف الخال

تأثر إلى حدٍّ ما بالسوريالية . هؤلاء ظلّوا سورياليين لا سيما أنسي الحاج وشوقي أبو شقرا وعصام محفوظ إن كان ما يزال يكتب شعراً . أمّا أدونيس فقد سقط في مفارقة عجيبة منذ البداية ذلك أن تنظيراته كانت سوريالية في الغالب ، في حين أن شعره كان يدّعي السوريالية، بمعنى أن شعر أدونيس هو شعر عقلاني، وهذا عكس ما يدّعيه أدونيس في التنظير. حتى أنسي الحاج بدأت سورياليته تشحب، وهذا واضح جداً في كتابه الأخير «الرسولة بشعرها الطويل حتى الينايع» .

إذا صحَّ أن نقول إن هناك سورياليين فشوقي أبو شقرا أولهم . وهناك آثار سوريالية في شعر بعض الشعراء الشباب اللبنانيين أيضاً .

□ وما هي ملاحظتكم على السوريالية؟

- لم أكن سوريالياً لأتخلّى عن السوريالية . إن لي ملاحظاتي عليها . الملاحظة الأولى أن السوريالية نفسها لم تستطع أن تطبّق مفاهيمها . السوريالية ليست مجرد حركة شعرية، إنما هي أيضاً منهج حياة إلى حدٍّ بعيد، وربما إيديولوجية من الإيديولوجيات . السوريالية لم تستطع أن تتحوّل إلى حركة سياسية أو تحقّق أهدافاً سياسية . لم تحقّق التحوّل المطلوب . ثم إنها فشلت حتى في أدواتها، بمعنى أن السوريالية بشرت بالكتابة الآلية ثم تخلّت عنها وحاولت أن تصل إلى طريقتها في الكتابة بوسائل أخرى، سواء عن طريق المخدرات أو عن طريق التنويم المغناطيسي . وفشلت في كل ذلك، فكان حصاها الأخير هو الفشل والتخليات المستمرة عنها . أنت لو نظرت إلى الأسماء التي انتمت إلى الحركة السوريالية في بداية ظهورها، وواكبت هذه الأسماء لوجدت التخلي عنها كان مستمراً، والمتخلّون عنها تخلّوا إمّا بدوافع سياسية أو بدوافع فنية أو حتى بدوافع مزاجية .

الحركة السوريالية كانت مذهباً من المذاهب، وكل مذهبية في الشعر تأخذ من الشعر ولا تعطيه، أو أنها إذا أعطته فإنها لن تعطيه سوى القيد . فمن هنا أعتقد أن الحركة السوريالية بالرغم من تأثيرها العظيم والعميق في الشعر العالمي الحديث، إلا أنها في النهاية فشلت كحركة وفشلت كمذهب .

□ أنت ترى أن المذهبية في الشعر ضرر على الشعر . فما هو الموقف الأمثل الذي يتعيّن على الشاعر أن يمارسه إذن؟

- أنا أعتقد أن الشعر الحديث هو أفق مفتوح واسع رحيب ولذلك فإن إخضاعه

لتنظيرات معيَّنة، أو لمذهبية معيَّنة، يفسده. لذلك أنا أفضل أن لا أتقيَّد بمذهبية فنية محدَّدة، أن أكتب كما تأتيني الكتابة، كما يحلولي أن أكتب. أن أجرب وأستمر في التجريب بدون أن أضع لنفسي نموذجاً محدَّداً أقف فيه سواء كان هذا النموذج شخصياً أو نموذجاً خارجياً.

لذلك أعتقد إن حصر الشعر في نطاق مذهب في معين يؤذيه، ولا بد من أن يبقى الشاعر رائد آفاق، لا يتوقف لحظة.

□ هناك من يعتقد أن كل هذا التنظير المستمر عن الشعر، أساء بصورة من الصور إلى غريزة الشاعر وإلى سليقته وطبعه، كالحديث عن الحداثة وعن التجاوز وما إلى ذلك. إن الحرية من طبيعة الشعر، لا شك في ذلك، ولكن ألا ينبغي البحث عن ضوابط معينة تصاحب العملية الشعرية؟

- لا بد من ذلك. لقد قلت لك منذ قليل إن العملية الشعرية تتكون من جانبين: الوعي واللاوعي، ومن الحلم والذاكرة بمعنى أنني أعطي للعقل، أو لوعي الشاعر، أهمية في الكتابة الشعرية. وهذا يعني أن اعتماد الشاعر على الغريزة وحدها ليس كافياً له ولا سيما بالنسبة للشاعر الحديث. الثقافة مسألة أساسية، وكذلك الوعي النظري. ولكن يجب أن لا يكون هذا أيضاً على حساب الغريزة الشعرية. يجب أن يكون هناك نوع من الموازنة، ولذلك أنا أنظر إلى القصيدة على أنها ينبغي أن تنبثق انبثاق النبوع. النبوع ينبثق من تلقاء نفسه، ويأتي الوعي فيما بعد ويضع مصدّات لكي لا تضيع مياه القصيدة في شعاب تشتت القصيدة. من هنا نجد أن الحرية أو الغريزة هي جناح، ولكن الجناح الآخر هو الثقافة والوعي والنظرية. يجب أن يكون هناك نوع من التوازن بين هذين الجناحين.

□ إلى أي تراث ينتمي شعرك!

- إنه ينتمي إلى تراثي الشعري الخاص، ولكن أهم ظاهرة فيه هو استمرار التجريب، لذلك أنت إذا نظرت في «سعادة عوليس» فلن تجد نموذجاً واحداً ثابتاً فيه، ستجد نماذج متنوعة، أو ستجد محاولات في الشكل متباينة، محاولات في الكتابة متباينة. وهذا ناجم من حرصي على ألا أقف حتى نفسي. إنني لا أقف حتى أثر نفسي، إنما أرى أن عليّ أن أغير من حين إلى آخر، وهذه مسألة ضرورية في رأيي. إن أهم شيء بالنسبة إليّ، كان وما يزال، استمرار التجريب.

□ عندما توفي الشاعر الفرنسي رينه شار مؤخراً كتب أحد النقاد الفرنسيين في «الإكسبرس» تقييماً عنه . قال إن رينه شار حاول أن يمزج الشعر بالفكر والفلسفة، ولكن مع الوقت سيندثر رينه شار المفكر والفيلسوف ويبقى رينه شار الشاعر . إلى أي حد تعتقد بإمكانية مزج الشعر بالفكر والفلسفة؟

- الشعر شعر والفكر فكر، لكن الشاعر الحديث هو شاعر آخر غير شاعر العصور الأخرى . الشاعر الحديث لا بد أن يكون على درجة معينة من الثقافة الفكرية والفلسفية والنظرية العامة، سواء كان في النظرية الأدبية أو في النظرية الشعرية أو في سواها . وهذا لا بد أن يترك أثره على شعره . فمن هنا لا نستطيع أن نفصل بين ثقافة الشاعر وبين شعره . الشعر كل لا يتجزأ . لكن كل ما خف وزن الشاعر الثقافي والفكري ازداد شعره سذاجة وبساطة وبعداً عن العصر في رأيي . ليس معنى ذلك أن نحول القصيدة إلى عملية ثقافية صرفة ؛ إلى صياغة نظرية أخرى . وإنما نطلب من الشاعر أن يكون مثقفاً، وهذا سيترك أثره بدون شك على شعره . لا نطلب من الشاعر أن يستعرض ثقافته في شعره، ولكن نطلب منه أن يتقن ثقافة عميقة، فكرية وفلسفية . يتقن ثقافة عميقة عالية لكي يكون شاعراً معاصراً بحق، وشاعراً حديثاً بحق . كيف يمكن أن يحدد الشاعر إذا لم يكن على إطلاع كافٍ على المذاهب والنظريات الفنية؟ كيف يمكن أن يكون معاصراً إذا لم يكن يعرف معرفة عميقة المذاهب الفكرية السائدة في عصره؟ لا بد من ذلك وهذه مسألة أساسية بالنسبة إليه وإلى أي شخص يزاول الكتابة، وبالتالي بالنسبة للشاعر أيضاً . بالنسبة للشاعر الحديث يجب أن يكون على درجة عالية من الثقافة، وهذا لا بد أن ينعكس في شعره بطريقة أو بأخرى .

□ كتبت أكثر من دراسة عن بدر شاكر السياب أثارت ضجة واسعة في العراق والوطن العربي، فماذا تقول لو كتبت أيضاً عن باقي رفاق بدر في تلك المرحلة، مرحلة الأربعينات والخمسينات، وفي طليعتهم البياتي ونازك وخليل حاوي والحيدري وصلاح عبد الصبور وأدونيس؟

- لكل منهم دور، ولكن دور السياب هو الأعظم، للبياتي مثلاً دور بلا شك، ولكنه دور أقل أهمية من دور السياب . و لنازك دور ولكنه دور سرعان ما شحبت وضعف وفقد أثره .

أما الآخرون فأعتقد أن أدوارهم ضعيفة جداً مثل بلند الحيدري وخلييل حاوي . لصالح عبد الصبور أثر واضح في الشعر العربي في مصر، ولكن دوره في الشعر العربي بعامه لا يكاد يكون موجوداً . بلند وخلييل لا أثر لهما في الوقت الراهن . كان هؤلاء كمجموعة أثر متكامل، كانت الأدوار تكمل بعضها يومئذ . كان للسياب دور، ولليبياتي دور، ولصالح عبد الصبور دور، ولحاوي دور، وبلند دور، بحجوم مختلفة، ولكنها أدوار متكاملة .

الأثر الباقي، الملموس والواضح، ما يزال هو أثر السياب . وهناك أثر بلا شك لليبياتي .

ـ كيف نفتفي الأثر الشعري؟ عندما نقول أن فلاناً من الشعراء له أثر، كيف أو أين نلمس هذا الأثر؟

ـ عندما نقول إن للسياب أثراً في راهن الشعر الحديث، فإننا نلمسه في كتابات العديدين، نلمسه في كتابات، لا أحب أن أذكر أسماء، وإنما نلمسه في آثار الكثيرين حتى من زملائه، أي من أبناء جيله، وربما في كتابات الأجيال اللاحقة . أثر السياب ما يزال موجوداً . أسلوبه في بناء الصورة، في بناء القصيدة، لغته ما تزال موجودة، ولها آثار واضحة .

□ ما هو رأيكم بقصيدة النثر من البداية وصولاً إلى وقتنا الراهن؟

ـ رأيي بقصيدة النثر، وبإيجاز، هو ما يلي: إن الموسيقى عنصر أساسي من عناصر الشعر، ولعل هذا الرأي هو وجهة نظر قد نتفق عليها وقد لا نتفق . لا بد للشعر في رأيي أن يشتمل على عنصر الموسيقى . وعنصر الموسيقى هو الإيقاع المنتظم، أي الوزن . أما ما يسمى بالإيقاع الداخلي فهو شيء وهمي غير قابل للقياس، ولكنه شيء قد يتذوقه من يتذوقه ولكننا عندما نريد أن نخضعه لقياسات محددة، أو نستكشفه على المستوى المادي، لا نجد له أثراً وهو أشبه بثوب الملك العاري .

لذلك لا أؤمن بأن قصيدة النثر هي شعر . قد يكون فيها الكثير من عناصر الشعر، ولكنها ليست شعراً . قد تكون هي نوعاً أدبياً آخر، ولكنها تندرج تحت واجهة النثر، وليس تحت واجهة الشعر . نحن نجد في القصة القصيرة أو الرواية الكثير من العناصر الشعرية، لكن القصة القصيرة أو الرواية لا تسمى شعراً، وإنما هي نوع أدبي خاص .

وأنا لست ضد أن تتلاقح الأجناس الأدبية فيما بينها، ويتأثر بعضها ببعض الآخر، أو يستفيد بعضها من البعض الآخر. لكن هل الأجناس الأدبية تُلغى ولا حدود لها؟ هذه مسألة أثارت قبل اليوم عندما دعا بعضهم إلى إلغاء هذه الأجناس ثم تلقف الدعوة بنو قومنا فنادوا «بكتابة جديدة»، ولكن بقي الشعر، إنما هل ستحدث تحولات أخرى في القصيدة الشعرية الراهنة؟ هل ستطرا على قصيدة التفعيلة تحولات أخرى؟ هذا جائز، إذ لا شيء إلا ويتطور ويتحول. إنما هل يتم ذلك ضمن هذه الفترة المحددة القصيرة المنظورة التي نستطيع أن نراها؟ أنا لا أعتقد ذلك. ولكن هل ما يُسمى بـ «قصيدة النثر» هو هذا التحول؟ أنا لا أعتقد ذلك أيضاً.

قصيدة النثر نفسها دخلت في الأزمة منذ بدايتها وما علّق شعراء «قصيدة النثر» على هذه القصيدة من آمال أفضى بهم إلى الأزمة التي تحدثت عنها ومنهم أنسي الحاج. إن قصيدة النثر موجودة بلا شك في الأدب العربي الحديث، ولكنها موجودة كجنس أدبي خاص، وهناك من يكتبه ويتبناه وينشره وينقده ويدرسه. أما هل وجدت قصيدة النثر كبديل للقصيدة العربية، أنا لا أعتقد بذلك، كما اعتبر أن النموذج الذي قُدم لم يكن مطابقاً للتنظير. ولذلك سقطت هذه القصيدة في الفوضى.

من المبادئ التي قامت عليها قصيدة النثر، كما نظروا لها، سواء أدونيس أو أنسي الحاج، أن هناك وحدة بين الفوضى والتنظيم. والحال أن الفوضى فوضى والتنظيم تنظيم ولا يمكن أن ننخلق الوحدة المنشودة التي أرادوها. وقد ناقشت في كتابي هذه المسألة بالتفصيل.

لذلك كانت قصيدة النثر التي كُتبت قصيدة فوضوية سرعان ما اكتشف أصحابها أنها ليست النموذج المطلوب. وما كتبه أنسي الحاج تحت عنوان الأسئلة المميتة يشعر قارئه بأنه يحسّ بالإفلاس. هو يتحدث عن جفاف الإبداع وعن الإنجاز القليل، في حين أنه لم تمضِ إلا سنوات قليلة على رفع لافتة قصيدة النثر. إذن ما الذي يدعو أنسي الحاج، ولم يكن قد أصدر بعد إلا كتابين في ذاك الوقت، إلى أن يتحدث عن الأسئلة المميتة وجفاف الإبداع والإنجاز القليل. . هذا معناه وجود أزمة في المشروع الشعري الذي طلعت به المجلة.

قصيدة النثر شهدت بعد ذلك تحولات داخلها. كان أمامها سبيلان: فإما أن تجنح إلى الفوضى وإما أن تجنح إلى التنظيم. إذا جنحت إلى الفوضى فلن تفضي إلى



شيء، وإذا جنحت إلى التنظيم فسوف تصبح نوعاً من «الشعر الحر» بنموذجه الإنكليزي. وهذا هو الواقع.

هذا الحديث الذي نتحدثه الآن، أنا وأنت، ليس له أي بُعد سياسي أو مصلحي، وأنا أتحدث بنزاهة إعتياداً على ما قرأته عن حركة مجلة شعر.

الذين قرأت لهم من شعراء قصيدة النثر اللبنانيين لا أعتقد أنهم قدموا شيئاً له أهمية. من عباس بيضون إلى عقل العويط إلى بول شاوول إلى وديع سعادة إلى آخرين. عباس بيضون في «صور» لا يقدم سوى نثر عادي. هناك بعض العناصر الشعرية ولكن في النتيجة، «صور» نثر لا شعر، ونثر عادي. نثر لا يتوفر على عناصر الشعر. وحتى لو استبعدنا الموسيقى، أو الإيقاع المنتظم، فهي تبقى نثراً عادياً.

ما يكتبه بول شاوول على أنه شعر هو نوع من ألعاب التسلية لا أكثر: موضوع البياض والهواء الشاغر وما إلى ذلك.

قصيدة وديع سعادة أشبه بالشعر الحر الإنكليزي. عقل العويط أيضاً كتابته نثرية لا شعرية. وقد وردتني من لبنان كتب هؤلاء، ولا أسميها دواوين، وعلى ضوء قراءتي لها قلت ما قلته في كتابي.

إذن قصيدة النثر في أزمة. وقد بدأت تشهد تحولات في اتجاهين: إذا جنحت إلى الفوضى فعود على بدء، ولن تعود شعراً، وإذا جنحت إلى التنظيم فإنها تصبح على غرار الشعر الحر الإنكليزي. وفي الحالين فإن هذه «القصيدة» سوف تبتعد عن التنظيرات التي وُضعت لها. وهذه التنظيرات ليست طبعاً من عنديات أدونيس ولا من عنديات أنسي الحاج.

ما كتبه أدونيس في مقالته الشهيرة «قصيدة النثر»، وما كتبه أنسي الحاج في مقدمة كتابه «لن» مأخوذ من الأجانب، وليس اجتهداً من اجتهداتهم. لقد أخذوا ما أخذوه بابتسار وقطع من السياق من كتاب سوزان برنار كما نعلم. سوزان برنارد كتبت ما كتبت كنتائج خلصت إليها من دراستها لقصيدة النثر وتحولاتها منذ بودلير إلى اليوم الذي كتبت فيه. وأنت عندما تعود الآن إلى كتاب برنارد، كما عدت أنا، تجدهم «يأخذون» عن كتابها أخذاً حرفياً. ترجوا ما أخذوه وصاغوه بلغتهم الخاصة أحياناً، وأوردوا كل ذلك على أنه لهم، وعلى أنه قانون من القوانين. وحتى ما وضعه أدونيس وأنسي الحاج من قواعد فإنه لم يكن مطابقاً للنماذج التي كتبت فيها بعد، أو لم تأت

النماذج التي كُتبت فيما بعد مطابقة للقواعد التي وضعها أدونيس والحاج.

□ هل أفهم من ذلك أنك تعتقد أن هناك نظاماً للشعر العربي يدور حوله الاجتهاد، وذلك على الأسلوب الذي سار عليه الشعراء الرواد في الخمسينات؟

- أنا أعتقد أن الشكل الشعري عرضة للتطور والتحول، لكن هذا لا يتم في مراحل قصيرة، بل في مراحل طويلة المدى نسبياً. ثم إن إيقاعات الأوزان العربية غنية وخصبة، وبإمكاننا أن نستخرج منها إيقاعات كثيرة. كما أن الإيقاعات لا تشكل عبئاً على الشاعر الحقيقي ولا تقيده إذا كان الشاعر متمكناً. بل بالعكس فإن رفع الأوزان جعل كل ذي ساقين يحاول أن يعتلي هذا الحائط الواطيء الذي يُدعى قصيدة النثر. ولذلك نجد الآن من هب ودب يكتب هذه «القصيدة»، والصحافة الرديئة تشجع نشر هذا المكتوب لأغراض لا علاقة لها بالأدب والثقافة الجادة والعميقة، وكأن لسان حالها أن هؤلاء قراء يكتبون. . وفي النتيجة يصبح لدينا مئات وآلاف الشعراء المزيفين.

أنا لا أقول إننا يجب أن نحذو حذو الرواد، بل بالعكس أنا أقول إن الرواد لم يأتوا بكل شيء. لقد كانوا في بداية التجربة وكل ما فعلوه أنهم فتحوا لنا أفقاً كان علينا أن نوسعه ونعمقه بتجربتنا ومحاولاتنا وإجتهاداتنا.

ولكن من جانب آخر، يتعين علينا ألا نقطع الصلة مع تراثنا ومع تجارب الرواد. نحن نشكل امتداداً لما سبقنا وعلينا أن نكون كذلك. وإذا نحن انقطعنا عنهم، فإنني أعتقد أننا سنتخبط ولن يكون أمامنا إلا أن نقلد غيرنا.

(القبس ١٤/٥/١٩٨٨)

## مع سلمى الخضراء الجيوسي

□ هل تعتقدن بوجود شعرية خاصة بكل لغة؟ وما هي خصائص الشعرية العربية بنظرك ومن خلال تجربتك في نقل الشعر العربي إلى اللغة الإنكليزية؟

- السؤال يشير إلى وجود شعرية عربية وأخرى غير عربية. الحقيقة أن لكل ثقافة شعريتها الخاصة إلى حد كبير. في الوقت نفسه يظل الشعر الجيد تعبيراً إنسانياً شاملاً، أي أن الشعر الجيد يعبر عن الأمرين معاً: عن روح اللغة التي يكتب بها والرؤيا الثقافية المتأصلة في كينونته من جهة، ومن جهة أخرى، عن شمولية التجربة الإنسانية وقدرة الشاعر في اللغة الواحدة على القراءة في لغة أخرى وعن منطق الإبداع الشعري في أي مكان وفي أية لغة.

إن موضوع شمولية الأدب وقانون الإبداع الشعري العام لا يتطلب منا تفسيراً هنا لأن سؤالك هو عن الشق الآخر، عن الشعرية الخاصة بلغة ما، وهنا باللغة العربية.

إن تجربتنا الدقيقة الواسعة في ترجمة الشعر العربي الحديث إلى الإنكليزية تحت مظلة «بروتا» ساعدتنا على التوصل إلى استنتاجات مهمة جداً تتناول خصائص الشعرية العربية وخصائص الشعرية الإنكليزية. إن الأخيرة، أي الشعرية الإنكليزية، أبعد «الشعريات» المعاصرة التي أعرفها عن البلاغة والخطابة والتعليم والنهي والاحتفال بالبطولة والقيادة والريادة (مواضيع متأصلة في ثقافتنا وشعرنا) وعن أي مديح، لا سيما مدح الذات، وكذلك عن مجالات العاطفية الخاصة التي يتمتع بها الشعر العربي.

ثم إن طبيعة الشعر نفسها (أي شعر) تعمق ما يسمى بـ «الفجوة الحضارية» كثيراً. إن الأدب جميعه لا بد أن يحمل مميزات الثقافة المعنوية التي يصدر عنها. والشخصية الحضارية مهما أمعنت في العالمية وحاولت أن تتمثل تلقائية أو إصراراً

منازع الثقافات الأخرى ورؤاها وأساليبها في التفكير ومعالجة الأشياء، تظل محتفظة بشيء كثير أو قليل من مميزات الأساسية. لا يعود هذا بالطبع إلى أية عرقية أو إلى أي تشبث بالسلفية، ولكن إلى المناخ الثقافي الذي ينشأ فيه الشاعر والذي يتمثل فيه قيمه ورؤاه في صغره، كما يعود إلى التجربة القومية ذاتها وما يربّ به الإنسان في بلد ما من معاناة على الصعيدين السياسي والاجتماعي.

هذا الاختلاف الحضاري يسهل تجاوزه في القصة والرواية لأن الأدب القصصي يسمح بالتمهيد للشيء والإرهاص به، وبتأويله إلى حد ما. أمّا الشعر فإن له كلام الفجاءة والتوتر والدهشة والاقتضاب والتلميح. يترك أشياء كثيرة غير محكية تفهمها أنت لأنك إبن اللغة والثقافة ذاتها، ومن الصعب العسير نقلها تلميحاً شعرياً إلى لغة أخرى.

هذا من ناحية. ومن ناحية أخرى فإن الأعراف الشعرية التي تتأصل في لغة ما، مهما تغيرت في مناخ التجديد والثورة الشعرية، فإن شيئاً منها (يقول أو يكثر) يظل فيها، كجزء من منطق اللغة وعصبيها، ومن تفاعل الثقافة ومواجهتها للأمور. فيظل فيها طبيعة قادرة على التغيير ولكن إلى حد. ومن يراجع شعرنا المعاصر جميعه يجد كيف بقيت أعراف كثيرة من العهود الكلاسيكية ملازمة له، رغم محاولات التجديد والتحديث الجادة. وهذا يحدث أيضاً في شعر اللغات الأخرى. ولو درسنا علاقة اللغة العربية، عبر الترجمة الشعرية من اللغات الألمانية والإنكليزية والفرنسية، لوجدنا ما يلي: إن اللغة الشعرية الألمانية أقدر بكثير من اللغة الشعرية الإنكليزية على استيعاب البلاغة العربية. واللغة الشعرية الفرنسية أقرب بكثير إلى العاطفية الشعرية العربية من الإنكليزية. ولعلّ اللغة الإنكليزية أشد مقاومة من جميع هذه اللغات (معها الإسبانية والإيطالية إلخ) لروح اللغة الشعرية العربية.

إن الشعرية الخاصة بأية لغة تستلزم انضباطاً أدق وأكثر عسراً على الشاعر أن يتخطاه دفعة واحدة. ثم إن هناك قضية الأوزان وما تولده من أعراف معنوية وموسيقية وعاطفية في شعر لغة ما. تكون اللغة أولاً ثم تحيى الأوزان منبثقة عنها ومبنية على تركيبها وتقطيعها. ما حدث في اللغة العربية هو أن الأوزان اتخذت لها أسلوباً خاصاً هو شكل الشطرين. من المعروف أن الشعر في أغلب اللغات يبدأ متوازناً ثم قد يتحرر من توازن الوزن. في العربية كان شعرنا منذ مطلع الإبداع

الشعري العربي متوازناً بشكل مركّب، ليس فقط بين بيت وبيت، ولكن داخل البيت الواحد، بين شطر وشرط. وهكذا فقد أصبح عندنا توازن الشعرية مضاعفاً. ورغم أن الوقف في نهاية الشطر الأول لم يكن قط إجبارياً إلا أن طول الأبيات وتركيبها الخاص أغريا الشعر بالتوقف كثيراً في نهاية الأقطار الأولى.

هذا التوازن داخل البيت أغرى بتقسيم الكلام في البيت بشكل متوازٍ قد يكثر عند شاعر كجريح وقد يقلّ عند شاعر كذي الرمة، ولكنه يظلّ جزءاً من التركيب الكلامي في القصيدة، فترى الشطر الثاني، وهو مرتبط بالشطر الأول ويتعلّق به أو يردفه معنوياً، كثيراً ما يقف موقف الموازنة مع الأول، إمّا لأن الشطر الثاني معطوف على الأول، أو لأنه يتضمّن جواب الشرط على فعل الشرط في الشطر الأول، أو لأنه يفسّره أو يتعلّق به على الجزر أو على الظرفية، إلخ.

وقد أدّى هذا التقسيم الكلامي إلى نوع من ترتيب الأفكار وتقسيمها في الشعر. لا بد لهذا من دراسة تفصيلية في علوم اللسانيات وأرجو أن يتسنى لها دراسة كهذه في القريب العاجل. وأعتقد أن الدّارس سيجد أن ثمة منطقاً شعرياً عربياً قد كوّن نفسه عبر القرون. الأغرب من هذا أنّي وجدت أنّ الشعر المعاصر لم يزل يحتفظ بشيء من هذا الترادف حتى عند أكثر الشعراء اهتماماً بالتغيير كأدونيس وحاوي والسياب. أنظر قول السياب:

وعيناي لا مقلب للصراع فأسعى بها في دروب المدينة

ولا قبضة لابتعاث الحياة من الطين لكنها محض طينة

إن البيت الثاني مرتبط بالأول ومتوازٍ معه معنوياً.

□ الحديث عن الشعرية العربية يستلزم سؤالاً عن الحداثة والتجديد. هل استطاع شعرا العربي الحديث برأيك أن يستبطن تجربة الإنسان العربي المعاصر؟

- لا تكون الحداثة في الشعر مجرد لغة وشكل وأسلوب في القول وافئنان باختراع تعابير جديدة. وفي الوقت نفسه لا يمكن للحداثة في الشعر والأدب إلا أن تعبر عن نفسها بلغة وشكل جديدين، وإلا أن تفتن باختراع الأسلوب المبتكر الذي يواكب تجاربنا. غير أنّها تظل في الدرجة الأولى وقبل أي شيء آخر رؤية ساطعة لوضع

الإنسان في هذا العصر، وقدرة صادقة على أن يدخل الشاعر، والأديب، إلى روح هذا الإنسان وإلى تجربته الحقيقية في الربع الأخير من هذا القرن.

إن جزءاً كبيراً من شعرنا المعاصر لم يستطع أن يستبطن تجربة الإنسان الحديث. وما زالت المدينة، مثلاً، رمزاً خفيفاً وغولاً يأكل الروح. نحن نعيش اليوم في عصر الآلة الساحقة، جزءاً من الإنسانية المعرضة جميعها للدمار في أية لحظة. ومع ذلك فلا وجود للآلة ولا لمنطق العصر الآلي في شعرنا - فهو لم يزل شعر فروسية وانبهار بالبطولات الفردية وبالانتصارات الشخصية وإدمان على تأكيد الذات وعلى شهوة القيادة الجماعية. وهذا لا علاقة له بروح العصر الحديث في الشعر العالمي المعاصر.

ثم إننا كشعب نعيش في وضع الفريسة لمؤامرات استعمارية واسعة معقدة، ومواجهة وضعنا المعاصر كبشر وكعرب لا يمكن أن يحل عن طريق الهدم الكامل لكل مقوماتنا، ولا عن طريق البطولة الفردية أو حتى الجماعية. فلا موقف الهدم والرفض، ولا شعر البطولة والفروسية هما الجواب الكامل عن أزمة الإنسان المعاصر في العالم العربي. صحيح أن ثمة عقلية قديمة مهترئة ورؤيا طلاقية قاصرة ورثناها عن العصور المتأخرة يجب سحقها بلا شفقة، ولكن تدمير ما هو سيء ومنفر في بعض أعرافنا الأخلاقية والاجتماعية لا يتم ببساطة عن طريق رفضه ومحاولة تقويضه، ما لم نحل رؤيا حديثة لإنسان العصر الآلي، هذا الضحية المسحوقة في كل مكان بما في ذلك العالم العربي، محلها. وصحيح أيضاً أن ثمة حاجة عندنا للبطولة والبسالة والقدرة على التضحية بالذات نتمكن بواسطتها من مواجهة أعدائنا الكثيرين في الداخل وفي الخارج، ولكن أن يتحوّل الشعر إلى حماسة دائمة يبعده أيضاً عن مناخ الواقع لأن البطل المعاصر، مهما كان بطولياً فإنه ضحية في الوقت نفسه، وهشاشته الشديدة لا يخضع لما هو أكبر منه وأكثر تعقيداً وبطشاً: للآلة المدمرة التي تواجهه ويواجهها، وللمؤامرة الاستعمارية الشاسعة المعقدة التي شذّت عليه من كل جانب، وأخيراً لأساليب البطش القروسطية المتخطرة التي تحاول سحقه باستمرار داخل البلد الذي يعيش فيه.

ونحن لا نستطيع مواجهة كل هذه الحقائق بالبطولة وحدها أو بالرفض وحده. إنني أشعر، في أعماقي، بسداجة هذه المواقف التي وقفها بعض الشعراء - إنها ساذجة قد تصل بالقارئ أحياناً إلى الإحساس بالحرج.

لو نحن واكبنا مسيرة البطل في الأدب الإنساني منذ فجر عهد الإنسانية حتى اليوم لوجدنا أنها تدرجت أولاً من البطل الأسطوري (نصف الإله) وخالق الأعاجيب، ثانياً إلى الإنسان السيد الملك القادر الذي يقود شعبه إلى الخلاص عن طريق النبوة أو السؤدد والفروسية الخارقة، ثم ثالثاً البطل التراجيدي الذي تتم له صفات عظيمة تؤهله للسيادة والعظمة وإنما يوقعه في النهاية ذلك الشرخ في نفسه الذي يقوده إلى الإنهيار، ثم رابعاً البطل البطولي الفارس (وهذا يكثر في الأدب العربي القديم) الذي ينبو عن مدارات الحياة اليومية وتدور أفعاله في عالم من المثالية والهمة العظيمة، خامساً إلى البطل العادي ابن العصر الحديث الذي يعيش ويتفاعل في عالم مألوف وتدور أعماله ضمن ما ندركه ونتمثله نحن من محيط، سادساً إلى البطل - الضحية الذي يعيش فريسة لتعقيدات العصر وأحداثه الجسيمة التي تشمل الإنسانية جميعها في محيط تهيمن عليه الآلة والقدرة على السيطرة على مقدرات الإنسانية جميعها، في لحظة واحدة. ولا شك أنه إنسان يشعر بنفسه جزءاً من آلة العصر الحديث التي تأكله وتغربه عن نفسه وعن محيطه باستمرار.

لعل هذا التقسيم يضعنا أمام التطور التاريخي الذي حدث للموقف إزاء الإنسان - ولكنه لا يعني بالطبع أن جميع هذه الأنواع من بطولة ما قبل العصر الحديث قد انتهت - فلم يزل ثمة مكان لتبي - خارج ذات الشاعر - يخلص الأمة، وهو ما حلم به خليل حاوي حتى في السبعينات المنحدرة، ولم يزل ثمة مكان للبطل الفدائي الذي يفدي شعبه بدمائه - ولكن أن يركز الشعر على هذين النوعين فيحلم هذا الشاعر بأنه قادر، عبر الشعر «ونبوة» الشعر أن يشق الطريق بنفسه نحو حياة معاناة للآخرين، وأن يلحّ ذاك الشاعر على قيم الفروسية وحدها متغاضياً عن المآسي التي أذلت أمتنا جميعها وكأننا بمحض بذل الدماء قادرون على درئها وتجاوزها، هو أن نعيش خارج زمننا وأن نكون بالفعل على علاقة واهنة الوشائج بعصرنا وبحداثه الرؤيا التي يجب أن نواجه بها هذا العصر المعقد المشاكس.

من أكثر الشعراء المعاصرين عندنا «حدثاً» في الروح والرؤيا (ويتبع ذلك في التعبير واللغة) صلاح عبد الصبور ومحمد الماغوط. إنهما في شعرهما يعيشان في مناخ النصف الثاني وحتى الثلث الأخير من القرن العشرين. استطاعا أن يبصرا هشاشة الإنسان في العصر الآلي وفي عهد الاستعمار الجديد المتشعب الذي اتحد مع قوى المال لكي يخرس إنسان هذا العصر ويقمعه قمعاً، وأن يتحسّس وضعه كضحية للآلة

وللطغيان الداخلي والخارجي . لقد لجأ لا إلى النفحة البطولية التي تجابه الأوضاع عن طريق البطولة القتالية ، أو عن طريق الهدم والتدمير (أي إمّا بالمدفع أو بالمعول) ، بل عن طريق اللهجة الاعتراضية بوضع الإنسان في الوطن العربي ومدى تورطه في شبكة الأوضاع المعقدة التي تحاصره من جميع الجهات ، أي مدى كونه ضحية أو أسيراً ، ومعها أحياناً إلى اللهجة التي تتليء بسخرية عميقة (مثلاً «مروحة السيوف» للماغوط ، و«المغني الحزين» لعبد الصبور) .

لا لست أعتقد أن الدعوة إلى الحداثة بحد ذاتها تستطيع أن تتم عملية «التحديث» في النفوس . كيف يمكن لأي إنسان يفكر تفكيراً سلفياً أن يغير أسلوب تفكيره ومواقفه الأساسية بناءً على دعوة تبيته من الخارج - لا شك أن ما يفهمه منها هو السطح والقشرة ، لأن الحداثة هي حداثة الرؤيا قبل كل شيء - القدة على التوغل إلى روح العصر الحديث ، بشكل طبيعي - وهي روح متحلقة ولكنها قادرة على البساطة والصراحة والاختصار ، تجاوزت الكثير من مبالغات القرون السابقة وقدرتها على تضخيم الذات والإعلان عنها والتوهم أن الشعر (هذا الإدمان الرومانسي) قادر بالفعل على تحريك العالم .

أنظر ، بعد كل هذه السنوات من الدعوة كيف أنا أكثر تردياً وسلفيةً مما كنا يوماً عليه منذ عصر شوقي والمنفلوطي !

(الحوادث ١٩٨٥/١٢/٦)



## مع سميح القاسم

□ كثيراً ما يقرن الناس اسمكم باسم الشاعر محمود درويش فيقولون: محمود وسميح، كما كانوا يقولون في الماضي: شوقي وحافظ..

- هناك ثنائيات معروفة في التاريخ الأدبي قبل شوقي وحافظ وفي الآداب العالمية أيضاً. لدى العرب ثنائية جرير والفرزدق، ولدى الأجانب ثنائية بيرون وشيلي. وهناك ثنائيات أيضاً بين كتّاب النثر: العقاد والمازني، وسواهما.

هذه الظاهرة مألوفة بعض الشيء. إنها ليست ظاهرة شاملة إنما هي ظاهرة مألوفة بعض الشيء كما قلت ولها عدة أسباب وأسس. أحياناً تقوم الثنائية على الجانب الفني، وأحياناً تقوم على الجانب الشخصي. وأعتقد أنه إذا كانت هناك من سمة خاصة في ثنائيتنا، محمود وأنا، فهي سمة تجمع بين الجانب الاجتماعي الشخصي وبين الجانب الثقافي والشعري أيضاً. فعلى المستوى الشخصي نشأت بيننا صداقة متميزة منذ فتوتنا الزمنية والشعرية. وعلى المستوى الفني نحن لسنا متشابهين، لكننا متكاملان. ويبدو أن أحدهما يكمل الآخر ليس على الصعيد الشخصي فحسب، ليس بمعنى أن الناس تعودوا على مشاهدتنا معاً فحسب، بل أيضاً بالمفهوم الشعري. في قصيدة محمود أمور يجبهها القارئ ولا يجدها في قصيدتي، كما أن قصيدتي تحمل ملامحها الخاصة التي يجبهها القارئ كما يبدو، ولا يجدها في قصيدة محمود درويش. هذا التكامل بدأ بحالة من التناقض. وفي فترة معينة كانت هذه الثنائية أمراً مزعجاً لرغبة كل منا في التفرد. وأن ترتبط بشكل من أشكال التوأمة في المجال الفني، هو أمر صعب لأن الفن يقوم أساساً على الفردية وعلى رغبة التميز والتفرد. وقد يكون هذا هو السبب أو أحد الأسباب في خلافنا الذي انفجر حتى على صفحات الجرائد. لكن استدركتنا هذه الحقيقة وسلمنا أخيراً بقضاء الله وقدره واعترفنا علانية وعلى رؤوس الأشهاد، وبرسائلنا، أن هذه الثنائية أصبحت حقيقة تاريخية في حياتنا الأدبية ولم يبق

لنا إلا أن نعتزّ بها وأن نحاول إغناءها بمضامين تتجاوز الصداقة الشخصية وتقدّم للقارئ العربي وللإنسان العربي، وللقارئ بشكلٍ ما، ما يجدي في سعيه الدائم إلى إغناء الذات وإلى تجميل الحياة. وحين أقول «القارئ بشكل عام» فأنا أعني أيضاً القراء الأجانب، فهناك اهتمام حقيقي ليس بتجربتنا الشعرية فحسب، بل أيضاً بهذه الثنائية من خلال الرسائل المتبادلة التي نُشرت حديثاً ولدينا عروض لترجمتها ونشرها في لغات أخرى.

لذلك أعتبر أن هذه الثنائية تختلف عن ثنائية شوقي وحافظ وبديع وشلبي وجبريل والفرزدق، وأعتقد أن اختلافها هو للأفضل. ومن المفروض أن يكون للأفضل لأننا نعيش في مرحلة تاريخية مختلفة حيث الصداقة بالمعنى المألوف بين الفنانين والشعراء هي قضية مثيرة للجدل وللشكوك، وكثيراً ما تُسأل باندهاش عن سرّ هذه الصداقة المستمرة.

وكلمة أخيرة في هذا الموضوع هي أن هذه الثنائية اجتازت امتحاناً صعباً. ففي عزّ أيام الخلاف بيننا، في عزّ أيام الصراع المكشوف في الصحافة، حدث أن كنت في موسكو، وفي سهرة في بيت أحد الأصدقاء هناك، وكان بيننا شاعر عربي أراد أن يتقرّب مني بمحاولة الهجوم على محمود درويش، ظنّ أنه يطربني بتجريح محمود درويش، وكان ردّ الفعل لديّ عنيفاً وحاداً وحازماً. رفضتُ أي تطاول على محمود، وأعلنت أنني سأنسحب من السهرة إذا قيلت كلمة واحدة تخدش محمود درويش. فانفجر كاتب سوري بالبكاء. ودهشنا وسألناه عن سرّ بكائه، فقال: قبل أسابيع كنت في بغداد وحاول شاعر عربي هناك أن يخدش سميح القاسم، فانتفض محمود درويش وهدّد بمغادرة السهرة إذا تعرّض أي شخص لسميح القاسم بكلمة تسيء إليه.

في هذه الحادثة ذات الشقين أثر عميق ومدلول أعتقد أنه يمنح ثنائيتنا سمتها أو شيئاً من سمتها الخاصة.

□ في فترة سابقة ترك محمود درويش فلسطين وبقيتم أنتم. هل يمكن أن تشرحوا أسباب هذا البقاء؟

- مرة أخرى أقول إن مسألة البقاء في الوطن موقف نشترك فيه أنا ومحمود درويش: ضرورة التشبث بتراب الوطن وحماية كل حبة تراب، هو موقف مشترك لنا جميعاً، له ولها ولهم ولهن. لكن الإنسان هو ذات فردية، وهذه الذات تتعرض إلى

ضغوط، إلى حالات، تصبح فيها مكرهةً على الأخذ بخيارات لا ترغب فيها أصلاً. وفي حينه كما تذكرون، أعلنت سخطي وغضبي. ردّ علي محمود أيضاً، وفيما بعد اتضح أن هجرة محمود، في نهاية الأمر لم تكن عبثاً. لقد واصل الكفاح السياسي والشعري والثقافي في المنفى، وقدم للقضية إسهامات واضحة معروفة. وتبقى الحقيقة أن الحل هو حل جماعي. ومع أهمية دور الفرد في هذا الحل الجماعي فهناك أيضاً حالة من التكامل فلا يحق لنا توبيخ المنفيين، ولا يحق للمنفيين توبيخنا أيضاً.

وآمل أن أوضح أيضاً أن نقدي الحاد في حينه لمحمود درويش لم يتخلّ كما يبدو لي الآن، في هذه الأيام، من احتجاج شخصي، فهو كان لي صديقاً شبه وحيد وآلني أن أفقد صديقاً مثله، وقلت إن هجرته كان فيها شيء من الأنانية، واحتجاجي عليه كان فيه أيضاً شيء من الأنانية. والأمر الأساس الآن هو أننا نسقي وردة واحدة من جانبي السياج.

□ أعرف جيداً فلسطين محمود درويش وفلسطين الفلسطينيين المقيمين في المنفى، خارج الأرض المحتلة. أريد أن أتعرف إلى فلسطين سميح القاسم..

- هذا الموضوع سيكون له شأن في عملية الدراسة الأدبية والبحث الأدبي لفترة طويلة جداً في المستقبل. السؤال حقيقي والسؤال عميق لأن الصحافة عادة تتعامل مع التسمية، مع فلسطين كتسمية، ولا تتعامل مع التجربة الذاتية، الحياتية اليومية.

هناك فوارق بين فلسطيني وبين فلسطين معين بسيسو ومحمود درويش في مرحلته الأخيرة. في الشعر الفلسطيني في المنفى كانت المواضيع الأساسية والههم الأساسي هي مسائل المخيم، مخصصات وكالة الغوث، الحنين، مفاتيح البيوت المحفوظة في الجيوب، ذكرى البيّارات والبساتين: بينما بالنسبة لنا نحن المقيمين، كانت هناك هموم من نوع آخر. كان هناك همّ البقاء لأن السياسة الصهيونية كانت، وما زالت، تستهدف إخلاء الوطن من أصحابه العرب. ولذلك فإن معركة البقاء كانت هي المعركة الأولى. وفي إطار هذه المعركة هناك معركة مصادرة الأراضي، الحكم العسكري، التمييز العنصري. نحن تعرّضنا للتمييز العنصري المباشر في الحياة اليومية، بينما الفلسطيني في المنفى لم يتعرض لهذا الشكل من التمييز العنصري. وهناك مسألة العلاقة بالآخر الذي هو الإسرائيلي، اليهودي. أيضاً في هذا المجال هناك فوارق حادة بين النتاج الأدبي في الداخل والنتاج الأدبي في المنفى.

من الطبيعي أن يتعامل الكاتب أو الشاعر الفلسطيني، والعربي بشكل عام، مع كتلة سوداء قبيحة مدججة بالسلاح اسمها إسرائيل لأنه لم يلمس من هذه الكتلة سوى حديد الدبابات وقذائف الطائرات، ولم يسمع سوى أوامر الهجوم وهممة الجنود وقعقة السلاح. هذا ما رآه من إسرائيل.

بالنسبة لي هناك وضع آخر أكثر تعقيداً. فأنا أحسّ جنازير الدبابات على لحمي وعلى لحم أخي في المنفى. لكن في الوقت نفسه أسمع الأغنية، أسمع القصيدة، أرى اللوحة، اصطدم برجل في الشارع فيشتم أمي وشعبي وأنبيائي. واصطدم بأخر فيعتذر بلطف.

هذا الدخول في التفاصيل يجعل موقفني من الإسرائيلي ومن إسرائيل، من اليهودي، أكثر تعقيداً لأن المواجهة تصبح مواجهة مركبة ليست بالأسود والأبيض. وأعرف أن هذا الكلام ليس مريحاً، وأنه قد يثير الكثير من الجدل ومن الاستهجان حتى، لكن ما دمنا اتفقنا على المصارحة والمكاشفة، وحتى بدون اتفاق، أنا لا أستطيع إلا أن أكاشف وأن أصارح، هذا الدخول في التفاصيل يجعل مواجهتنا في الداخل أصعب. وبرز هذا العنصر في العلاقة المركبة مع العدو، في أدبنا أيضاً. لأن مفهوم العدو أيضاً لدينا أصبح مفهوماً معقداً. هل العدو هو إسرائيل، هل العدو هو كل يهودي، كل إسرائيلي، ماذا مع أولئك الذين يقفون معي في المظاهرة؟ ماذا مع أولئك الذين يُسجنون معي؟ ماذا مع أولئك الذين يعترفون بحقي في تقرير المصير وفي... إلى آخره؟

هذه العقدة ظهرت في أدبنا المحلي، في روايات أميل حبيبي وفي قصائد شعرائنا وفي قصص كتّابنا. ظهرت بشكل واضح وأثارت بعض ردود الفعل المشككة في الخارج لأن الخارج في وضع مريح من هذه الناحية ويستطيع أن يتحدث بالأبيض والأسود. أنا لا أستطيع أن أتحدث بالأبيض والأسود. وعلى سبيل المثال، حتى اليهودي الألماني في أيام المانيا هتلرية، اليهودي الألماني الذي كان معرضاً لأفران الغاز، لكنه يجيد الألمانية ويقرأ غوته وهابنه وشيللر ويسمع بيتهوفن كان في وضع أشد تعقيداً من اليهودي البولندي أو اليهودي السوفياتي لأنه متورط بشكل أو بآخر، سلباً أو إيجاباً، في حياة متشابكة ومتنوعة. ولذلك فإن مفهوم العدو بالنسبة له هو أكثر تعقيداً من اليهودي في خارج المانيا.

هكذا أيضاً بالنسبة لنا. ببساطة نحن لا نستطيع أن نتعامل كما قلت بحدّ السكين مع موضوع يتعلق ليس بموقف سياسي فحسب، بل بحياة بتفاصيلها خلال ٢٤ ساعة.

أعتقد أن هذه هي السمات الأساسية التي تطرح امكان التمايز بين الأدب الفلسطيني في الداخل والأدب الفلسطيني في الخارج.

□ وعلى صعيد الفكر والمبدأ؟ الفلسطينيون في الخارج يعتبرون أن فلسطين عربية، كانت كذلك وستبقى إلى الأبد، وأنهم إذا خففوا وقبلوا بدولة فلسطينية ودولة اسرائيلية، فانصياعاً للظروف القاهرة وبانتظار أن يحق الحق يوماً ويزهق الباطل. هل تختلفون في ذلك عن هؤلاء الفلسطينيين؟

- بالنسبة لعروبة فلسطين التاريخية، لا جدال في ذلك بيننا. على عكس ذلك، أنا لا أزايد على أحد، لكن قناعتي المعروفة أيضاً أن الكنعانيين والفينيقيين والفراعنة واليهود هم جميعاً من العرق العربي وأنا لا أقبل بتسمية «شعوب سامية»، لأن تسمية «شعوب سامية» هي تسمية لاحقة، وهي تسمية دينية كما أعتقد. لذلك أنا أسمي كل هذه الشعوب شعوب عربية لأنها شعوب شبه جزيرة العرب التي لا اسم لها سوى اسم شبه جزيرة العرب. ولذلك لا نقاش في مسألة عروبة فلسطين تاريخياً، وعروبة لبنان، وعروبة مصر. وأرفض ربط هذه العروبة بالفتوحات الإسلامية.

لكن حين نبدأ من حيث انتهينا من الواقع القائم، هنا قد ندخل في اشكالية الطرح السياسي المتفاوت.

مرة أخرى القول بتحريك كامل التراب الوطني الفلسطيني أعتقد أنه بالمقياس السياسي الجاف، بمقياس توازن القوى في المنطقة وتوازن القوى العالمي وتوازن القوى العربي - العربي، لا العربي الاسرائيلي فقط، أمر غير وارد في الظروف الراهنة. وبحكم نشوء بيئة خلال أربعين عاماً إذ ولدت أجيال من اليهود في فلسطين، كيف نتعامل مع هذا الواقع الجديد؟ نحن لم نختر هذا الواقع، لم يحدث ما حدث باختيارنا، لم نسال أصلاً. وهذا الواقع فرض علينا بقوة السلاح. يجب أن لا ننسى إطلاقاً أن هذا الواقع فرض علينا بقوة السلاح. كيف يمكن أن نغير هذا الواقع وبأي اتجاه؟

أنا أؤمن بأن الخطأ لا يُصحح بخطأ. أؤمن أن المأساة لا تنتهي بمأساة، وأؤمن

أكثر من ذلك بأن مصلحة الإنسان المجردة والمطلقة هي واحدة بغض النظر عن الدم والكوارث التي الحققتها بنا الصهيونية واسرائيل.

بالنسبة لي على المستوى الشخصي لا أستطيع أن أتعامل مع شعب أو مع أمة أو مع مجموعة بشرية باعتبارها كتلة. أنا أرى الأفراد في الكتلة. أرى الأشجار في الغابة، لا أرى الغابة فقط. أرى الأشجار شجرة شجرة في هذه الغابة. وأعتقد ويعتقد أبناء شعبنا أيضاً في الداخل، على الأقل الأغلبية الساحقة من أبناء شعبنا في الداخل، أن الحل الممكن الوحيد الآن هو إقامة دولة فلسطينية على ما يمكن تحريره من أرض فلسطين التاريخية.

وعلى هذا الصعيد نحن لا نتنازل عن حقوقنا الروحية والمادية أيضاً في وطننا. يسألني البعض: وماذا معكم أنتم؟ بعض اليهود يقولون: ألا تذهبون إلى الدولة الفلسطينية؟ وبعض الفلسطينيين يقولون: ألا تنضمون إلى الدولة الفلسطينية؟ نحن نقول: إن ضرورة التمييز بين الوطن والدولة هي ضرورة يجب ألا تغيب عن بالنا إطلاقاً. فالرامة هي وطني، هي بيتي، وحيفا هي وطني، ويافا هي وطني، ولا تستطيع أية دولة في العالم، وأي نظام في العالم، أن يجردني من هذا الأحساس بأن هذا الوطن هو وطني.

لا أعتقد بإمكانية الحلّ القائم على العدل المطلق. لا يوجد عدل مطلق على وجه الكرة الأرضية. هل هناك عدل مطلق في لبنان، هل هناك عدل مطلق في سورية. في العراق. في مصر، في أوروبا، في أمريكا، في أي بقعة من بقاع العالم؟ هل هناك حق مطلق وعدل مطلق؟

لا أرى ذلك، ويشعر المرء بشيء من الإحباط حين ينظر حوله في كل العالم ويجد أن العدل مبثور ومجزؤ ومكبّل بذرائع وحجج وبراهين وقوانين وقرارات ومنظمات دولية وهيئات عالمية لا عد لها ولا حصر لها. وكما يقول الأمريكيون: «تايكث أور ليثت». أي تيكيت. هذا هو الواقع البشري في الحقيقة. وأي محاولة للإلتفاف على هذا الواقع ستؤدي إلى الانتحار أو إلى الجنون.

في هذا الكلام شيء من التبيرية، والتبريرية شيء غير محترم أصلاً، ويشعر المرء بالتواء في داخله لأنه يتلبس التبيرية. لكننا نعيش مع هذا الواقع مع هذه الحقيقة، كما يعيش المشوّه مع عاهته. هي عاهة بدون شك، لكن نعيش معها،

ويظل لنا هذا الحلم المتواضع بقيام الدولة الفلسطينية على جزء من الوطن الفلسطيني .  
أبو عمار قال مرة: «حتى في أريحا» . الدولة حتى في أريحا . منوطىء قدم من أجل  
جواز سفر وطني، علم وطني، نشيد وطني، سجن وطني، شرطة وطنية، مخابرات  
وطنية، قمع وطني . . ما تشاء، ديمقراطية وطنية أيضاً . هذا هو الميل السائد في  
الوطن وهذه هي رغبة شعب لن تتمكن أي قوة في العالم من كبح جماح هذه الرغبة  
الفلسطينية القائمة على تنازل فادح، ولكنها قائمة على اعتراف فادح أيضاً بواقع فادح  
لا يد لنا فيه، لا طاقة لنا عليه، لا حول ولا طول إلا بالله العلي العظيم . .

شو نعمل؟ والله شو نعمل؟

□ ساهم شعركم وشعر وأدب رفاقكم في خلق المناخ الوطني الذي تعيشه  
جماهير فلسطين في الأرض المحتلة . وهذه الانتفاضة، لكم ولإخوانكم أدباء وشعراء  
فلسطين داخل الأرض المحتلة وخارجها، لكم فيها قسط كبير . أحب أن أعرف ما  
إذا كنتم قد شاركنم فيها، أين أنتم منها . أم إن أخبارها تصلكم كما تصلنا نحن؟

- أنت طرحت سؤالاً يطرح علينا عادةً بصورة استفزازية . لكنك طرحته بصورة  
مهذبة ومتحضرة . البعض يقولون: هل ارتفع شعركم إلى مستوى الانتفاضة؟  
وآخرون يتساءلون: ما قيمة الشعر إزاء الحجر؟ في هذه الصيغة، كما ترى، كثير من  
الاستفزاز والتسطيح والضعف الفكري أيضاً .

وللحقيقة أقول إننا لم ننتظر فرجاً غيبياً . نحن دعونا باللسان وباليد، بأضعف  
الإيمان وبأقصى الإيمان، إلى اعتبار هذا الوضع غير مقبول وقابل للتغيير، وبفهم  
الحرية بالمفهوم الثوري باعتبارها فهم الضرورة، معرفة الضرورة . قلنا موقفنا شعراً  
ونشراً وعملاً سياسياً في الشارع، في الساحة، في البيت، في المظاهرة، في المسيرة،  
بالإضراب . وفي القصيدة وفي العمل التشكيلي، وفي الأغنية .

وليس من قبيل الادعاء أو الغرور إذا نحن ادّعينا لأنفسنا قسماً في التمهيد  
لتحرك جماهيري، لانفجار جماهيري، أطلق على هذا التحرك، على هذا الانفجار اسم  
«الانتفاضة» . ولعلكم تعرفون أن التسمية أيضاً وردت منا، من الداخل . نحن مهّداً  
في حدود مجالنا للانتفاضة، أسهمنا فيها . أنت لست ملزماً باستنشاق الغاز المسيل  
للدموع حتى تكون مشاركاً في الانتفاضة . أنت مشارك في إطار إمكانياتك الجغرافية  
والسياسية . أنت تدعم هذه الانتفاضة، تؤيد هذه الانتفاضة .

أنا أستطيع أن أضيف أن رثتيّ امتلأتا بالغاز المسيل للدموع، وأنني رأيت عيني الجندي الإسرائيلي والشرطي الإسرائيلي، رأيت سلاحه المسدّد إلى صدري.

مرة أخرى لا نفاخر ولا نباهي، ولكن هذه هي الحقيقة. لقد مهدنا للانتفاضة، أسهمنا في الانتفاضة، وأرجو أن يتاح لنا المشاركة في يوم الاستقلال الحقيقي.

□ تتخذ صورة الحياة الاجتماعية في فلسطين الآن، صورة أندلس ما شبيهة بالأندلس القديمة، مع فارق جوهري هو أن الأكثرية في الأندلس القديمة كانت من العرب بينما كان اليهود إحدى الأقليات. اليوم انقلب الوضع. في «الأندلس» الجديدة الأكثرية من اليهود والأقلية من العرب. كيف يعيش الشاعر العربي سميح القاسم في «الأندلس» الجديدة؟ كيف ينظر إلى هؤلاء اليهود الذين ينازعونونه وطنه والذين يربطون بلهجات ولغات متعددة هي لهجات ولغات بلدان الأرض التي قدموا منها إلى فلسطين؟

- لعله من قبيل تعزية الذات، لكن يحق لنا أيضاً من قبيل العلم والتاريخ والحقيقة التاريخية، أن نجري مقارنة نحن فيها كاسبون وهم الخاسرون.

العرب والمسلمون أتاحوا لليهود في الأندلس، الأكثرية الحاكمة أتاحوا للأقلية المشاركة في الحكم، المشاركة في الإبداع، المشاركة في الحضارة، بحيث أصبح العصر الذهبي في التاريخ اليهودي هو عصر الأندلس العربية الإسلامية.

لا أعرف إذا كانت إسرائيل تستطيع أن تفاخر بما أنجزه العرب الفلسطينيون تحت الحكم الإسرائيلي أكثر من شعراء المقاومة. ليس لديها ما تفاخر به سوى أن سياستها أنجبت وولدت شعراء المقاومة الفلسطينية والمقاومة العربية. (وبالمناسبة أنا أتضايق جداً من محاولة حصري في الخيانة الفلسطينية. أنا شاعر عربي).

في هذه المناظرة بيننا وبينهم، بين حضارتنا وبين حضارتهم، نحن الفائزون تاريخياً وإنسانياً وثقافياً وأخلاقياً وعلى جميع المستويات.

في المقارنة بحد ذاتها، لعلك قرأت قصيدي «أندلس». بعض الأخوان قالوا إن المقارنة خاطئة لأننا في الأندلس كنا محتلين، بينما في فلسطين نحن أصحاب وطن. واعتقد أن في هذا الاستنكاف عن المقارنة ظلماً تاريخياً للعرب أيضاً من العرب. فالحديث عن الأندلس لا يقتصر على احتلال دام خمس سنوات أو عشر سنوات أو



عشرين سنة. إنه حديث عن ثمانية قرون عاشها العرب في الأندلس. هل تستطيع أن تقول لابن عباد ولبنى الأحمر ولابن زيدون ولولادة ولابن سهل إنهم محتلون؟ يجب إعادة النظر في هذا التفسير الآلي للوجود العربي في الأندلس. إذا كان العرب محتلين في الأندلس، فالأمريكيون محتلون في أمريكا، والعرب محتلون في شمال أفريقيا، والهنود محتلون في شمال الهند، والصينيون محتلون، والانكليز محتلون، والفرنسيون محتلون.

أن حركة الشعوب عبر التاريخ لا تُسمى أبداً بالمفاهيم المعاصرة. الإنسان الذي ولد وعاش وأنجب وزار أحفاده ضريحه في الأندلس، ليس محتلاً، هو ابن الوطن. لذلك فإن المقارنة بين الأندلس وفلسطين مقارنة حقيقية وصحيحة. أنا زرت الأندلس وعشت الأندلس، ولا أخفي عنك أن شعوري كان واحداً في غرناطة وفي يافا. وأعلم أن هذا الكلام قد يؤدي بي إلى تهلكة التهمة بالشوفينية والتعصب القومي وإلى آخره. لست شوفينياً، لست متعصباً قومياً، لست عنصرياً، لكني لست على استعداد للتنازل عن شعوري وعن قناعاتي وعن احساساتي وعن ضميري. هذا ما أحسست به في شوارع قرطبة. كنت أنسى للحظات، وأتخيل أنني أسير في شوارع عكا وفي شوارع يافا.

#### □ وكيف يكون الحل الأمثل لقضية فلسطين في المستقبل؟

- أنا قلت في البداية إن الوضع معقد ومركب ولا أستطيع أن أفسر التاريخ وفق ما يرضيني فحسب، وبالفعل هناك سؤال صعب يواجهه إليّ فتى ولد بعد عام ١٩٤٨ في فلسطين: ماذا تريدون أن تفعلوا بي وأنا ولدتُ هنا؟ أنا لم أُولد في بولونيا، أخطأ أهلي أولم يخطئوا، أنا ولدت هنا، ماذا ستفعلون بي؟ هنا أنا أطالب بإجابة تليق بحضارتي العربية الإسلامية العظيمة، إجابة إنسانية تحفظ لهذا السؤال إجابة إنسانية.

نحن لم نعلن في أي وقت من الأوقات أننا لا نريد العيش مع اليهود، وأننا لا نستطيع العيش مع اليهود. نحن من سمات حضارتنا أننا نستطيع أن نعيش مع العفاريت والقرود والوحوش الكاسرة. هذا التسامح العظيم والرائع والمدهش الذي تذخر به حضارتنا. لذلك نحن قادرون على التعايش مع الإنسان، سواء كان يهودياً أو كردياً أو بربرياً.

□ تمتلىء الساحة الشعرية العربية بتنظيرات شتى عن الحداثة والتجديد . .  
أين أنت من هذه التنظيرات؟

- نحن الآن ندخل في حقول الغام . . هناك اتجاه الفلسفة وفي الفكر العالمي :  
التوحيد والتعددية الوجدانية ، ونحن أمة توحيد ، عندنا إله واحد ، رسول واحد ،  
زعيم واحد ، شاعر واحد ، راقصة واحدة ، شيخ واحد . .

هناك ميل عام وكأنما هي رغبة ملحة إلى أن هناك شاعراً واحداً أو فناناً واحداً أو  
زعيماً واحداً . أنا أعارض هذا التوجه وأدعو إلى استيعاب التعددية ليس كمذهب  
سياسي أو اجتماعي ، بل كذوق ، أو كمسلك عام في مراحل معينة . ظهر شعراء عرب  
فرضوا بالفعل وحدانياتهم : المتنبي ، أمروء القيس ، أبو نواس ، المعري ، لكن لا نستطيع  
تعميم ظاهرة في مرحلة تاريخية معينة واعتبارها قانوناً يجب أن يتكرر في كل العصور .

من هذا أخلص إلى القول إن الوجدانية في الحياة الشعرية العربية أزعج أنها  
انتهت عند أحمد شوقي . وبعد أحمد شوقي لم يظهر شاعر عربي يحق لنا أن نتوجه أميراً  
للشعر أو زعيماً للحركة الشعرية . وليس الأمر اعتباطاً ، ليس لأنني لا أريد أن أعترف  
لبلند الحيدري (وقد كان حاضراً هذا الحوار) ، لكن لأن بلند الحيدري أيضاً يؤمن  
بإمكانية التعددية ويرى هذه التعددية . لذلك أعتقد أن هناك شعراء عرباً قد لا  
يتجاوزون أصابع اليمين ، يمكن وضعهم على سقف واحد ، على مستوى واحد . هذا  
ينيف في زاوية معينة ، وذاك ينو في زاوية أخرى . لكن يظل هناك نوع من المستوى  
المتعدد . هناك تعددية على قمة الشعر العربي ، هناك تعددية ليس لموقف ديموقراطي من  
الشعراء أنفسهم ، بل لواقع موضوعي ، لحقيقة موضوعية . كل شاعر يريد أن يكون  
أكبر من المتنبي وأنا أعترف . كنت أتمنى ، وأحياناً أنا أكرهه . كل شاعر يريد أن يكون  
قمة العالم ولكن هناك أموراً موضوعية . لا أستطيع أن أدعي أنني أعظم شعراء العرب  
ولا أستطيع ذلك أدونيس أو محمود درويش أو نزار قباني أو بلند الحيدري ، أو أحمد  
عبد المعطي حجازي أو عبد الوهاب البياتي . لا أستطيع شاعر عربي عاقل ومترن أن  
يدعي إمارة الشعر . ليس لدينا أمير شعر ، وإذا أجمع العرب على تأمير شاعر فسيفقتل  
هذا الشاعر ضرباً من أقرب أصدقائه وزملائه .

نحترم التعددية ، نحترم الاجتهاد ، التمايز ، لكن لا نقبل بتتويج أحد . .

□ أنا قصدت أن تبدوا رأيكم بما يجول في الساحة الشعرية العربية من تنظيرات وأقوال تتصل بالحدثة . .

- نعم هناك تيار سلفي في الشعر يؤمن بأن الشعر هو الكلام الموزون المقفى ، وأن العمود الشعري هو عمود الشعر، وأن اللغة يجب ألا تخرج عن القاموس المألوف . وهناك تيار الحدثة بالمفهوم النقدي السائد الذي يعني تمثل القصيدة الأوروبية بشكل خاص، والاستفادة من التجربة الأوروبية بشكل خاص، الفرنسية والبريطانية . وهناك تيار ثالث أعتقد أنني أحد ممثليه وهو يقول بحدثة تبدأ بالتراث وتستفيد من التجربة العالمية لكنها تستمر وتتكامل مع التراث . لا أقبل مقولات الهدم والتأسيس من جديد . أزعج أنه لا إمكانية واقعية . إنه كلام شعري جميل ، لكن بالواقع ، بالممارسة ، لا مجال لتطبيق مثل هذه النظرية لأنك إذا هدمت كل ما هو قائم ، فلن تؤسس شيئاً . لا شيء يقوم من لا شيء . لا شيء يبدأ من لا شيء . كل شيء يبدأ من شيء سابق . الشيء السابق بالنسبة لي هو التراث الشعري العربي . إذا كان هناك من يرى في التراث الشعري الفرنسي والبريطاني أساساً يريد أن يبني عليه ، فأنا أحترم رغبته وأعارضه معارضة كاملة .

أنا أعتقد أن أوزان الشعر العربي ثروة هائلة لا تجدها في أي لغة من لغات الأرض لدى الشعوب الأخرى . هناك «البينتافيت» و «الاوكتافيت» ، أوزان محدودة جداً وفقيرة جداً ، فقر مدقع في الفصل الموسيقي بينما البحور العربية مركبة أكثر من النوتة الموسيقية . إنها أكثر تركيباً من النوتة الموسيقية .

يبقى كيفية تعامل الشاعر مع الأوزان . إذا كان الشاعر محكوماً للوزن فستفشل قصيدته وستكون نظماً بلا دم ، بلا حرارة ، بلا حياة . أما إذا كان هو المسيطر على الوزن ، إذا استطاع أن يحول الوزن إلى ايقاع داخلي يأتي عفواً مع الفكرة ، مع الموضوع ، مع الحالة الوجدانية التي يتحدث عنها ، فأنا على قناعة من أن الأوزان تتحول إلى أداة حرية ، ليس إلى أداة قمع وكبت كما يزعم البعض ، بل إلى أداة تدفع باتجاه الحرية ، أشبه بتيار النهر الذي يجرف السايح في النهر إلى آفاق أبعد . . .

الوزن ليس قيداً ، هو حرية إذا نبع من داخله ، إذا خرجت الكلمة موزونة عضوياً ككائن حي متكامل ، أما إذا وضعت الوزن وأردت أن تكتب قصيدة غزل على البحر الكامل حيث لا تسمع دقات القلب ، فهذا أمر مفتعل يسيء للشعر ويسيء للعروض .

وللأسف الشديد فإن عجز بعض الشعراء عن استيعاب الأوزان (لا أقول حفظ الأوزان، بل استيعاب الأوزان) أدى بهم إلى حالة من الإحباط. العجز أمام هذه الأشكال دفع إلى موقف عدائي منها.

أنا عاجز عن معانقة الشمس، فلماذا أعادي الشمس أنا عاجز عن مصافحة أبولو، فهل هذا يعني أنني مضطرب لشتم أبولو وإلغاء وجوده؟

بالمناسبة أنا كتبت ما يُسمى بقصيدة التفعيلة وكتبت قصيدة النثر أيضاً. وقد أكون أول شاعر فلسطيني يكتب قصيدة النثر، لكن بمرور الزمن حدث شيء من الامتحان والتجريب. هو شكل من أشكال التجريب، ووصلت أخيراً إلى قناعة بأن الشعر الموزون وشعر التفعيلة بالذات هو الشكل الأكثر التصاقاً بتجربتي، والأكثر إمكانية للتدفق، إذا جاز التعبير.

كلمة أخيرة في هذا الموضوع، بالنسبة للغة الشعر، البعض أوجدوا لأنفسهم قاموساً معيناً، وأعلنوا أن هذا هو قاموس الشعر، وما عداه ليس قاموساً شعرياً. هذا تعسف غير مقبول. لي قاموسي الذي لا يلزم بلند الحيدري ولا يلزم أدونيس ولا يلزم نزار قباني. ولكل شاعر قاموسه الخاص. وجهة نظري الشخصية أنه ما من لفظة، ما من شيء غير شعري. كل شيء، كل ما هو كائن، كل ما هو موجود، فهو شعري. والسؤال هو كيف تتعامل مع هذا الموجود. كلمة تكنولوجيا وكلمة تلفون هما كلمتان شعريتان إذا وُضعتا في مناخ شعري.

وفي اعتقادي أن الحدائث شيء والاستحداث شيء آخر. وفي اعتقادي أن الحدائث موجودة بشكل راقٍ في هذا التيار الوسطي، لا سلفية ولا انقلاع. لا سلفية ولا انقلاع من التراث، هذا هو تيار الحدائث كما أراه.

أنا أعتقد أن القصيدة الأوروبية ليست أهلاً لأن تكون نموذجاً للشاعر العربي. وليس هذا من قبيل الشوفينية، بل هي قناعة فنية صرف. أنا أعتقد أن القصيدة العربية ما زالت سيّدة القصائد في العالم أجمع.

هذه قناعتي الشخصية، لا أميل إلى القصيدة الذهنية، لا أميل لما يسمى بالقصيدة الفكرية وما إلى ذلك. الشعر العربي في أعمدته القائمة الآن، أعتقد أنه بخير، وأنه ليس بحاجة إلى توسل الأوروبي ولا السوفييتي ولا الأميركي. لم يكن لديّ في الماضي، وليس لديّ الآن، وأرجو أن لا يكون لديّ في المستقبل، أي شعور

بالنقص تجاه الشعر الأوروبي وتجاه الشعر الغربي بشكل عام .

□ هناك تيار يقول إنه ينبغي أن نبني حدثتنا الشعرية في أفق الغرب وبمواد الغرب الشعرية . .

- أنا أنفي النظرية من أساسها . أنت لا تستطيع أن تبني حدثاً على أفق الآخر . يجب أن تبني حدثك على أفقك أنت . لا تستطيع أن تستورد . وحين يستورد أي قطر عربي ، ولا سيما أقطار النفط ، تكنولوجيا غير موجودة لدى الغرب ، في المنازل والسيارات ، هل يعني هذا أننا أصبحنا أكثر حدثاً من الغرب ؟ الحدث هي عمل إبداعي . حين تصنع أداتك بنفسك فهذه حدث ، أما أن تستورد الآلة الجاهزة ، فهذا استحداث يساعد على الحدث ، ينمي الرغبة في الحدث .

أنا قرأت اليوت وقرأت سان جون برس وقرأت الشعر الألماني والأميركي لاستفادتي الشخصية ، لثقافتي العامة ، لكن أعلن جهاراً أنني لم أشعر بأي ضرورة لتمثيل هؤلاء الشعراء . أحسّ بأننا أقدر منهم على تكثيف الحالة الشعرية بأدواتنا الغنية والثرية بلا حدود ، ولسنا بحاجة للاختفاء والاختباء وراء الدهنية ، وراء التصنيع ، لست بحاجة إلى قصيدة الكمبيوتر . ماذا تريدون مني ؟

وهذا يقودنا إلى حديث عن مقولات أخرى : الخطابية ، والمباشرة ، وكل هذا الكلام الفارغ . أستغرب من شاعر يصعد إلى المنبر ويهاجم المنبرية . ما دمت ضد المنبرية لماذا تصعد إلى المنبر ؟ وتكلم بلغة منبرية ضد المنبرية . . إنه أشبه بذلك الفنان الذي يتضجر دائماً من أن الزواج يعيق الفنان ، وهو متزوج وأب لسبعة أطفال . طلق يا أخي . .

هذه حالة افتعال ، تناقض غير أخلاقي . المباشرة الفنية هي أصعب الفنون . وقد قلت مرة إن أرقى تعبير نقدي حتى الآن في تاريخ النقد العالمي هو تعبير «السهل الممتنع» . هو أرقى تعبير نقدي في تاريخ النقد العالمي . تسمع قصيدة فتقول : أي كلام هذا ، أنا أستطيع أن أنظم مثلها ، تفضل ، أنظم مثل هذه القصيدة . لن تستطيع أن تنظم مثلها . المباشرة الفنية هي أصعب الفنون .

في الخطابية ، أنت حين تقرأ قصيدة المتنبي ، يُحَيَّل إليك أن المتنبي كتب هذه القصيدة ممطياً صهوة جواده ، صائلاً بالسيف في صفوف الأعداء ، وهو كتب قصيدته في غرفة «مكندشة» وبقلم باركر في غرفة دافئة . . لكن قوة الشعر ، القوة الفنية

الطاغية خلقت لديك الانطباع بأنه كتب القصيدة وهو على ظهر جواد.

كيف تريدون مني أن أكتب قصيدة عن الانتفاضة؟ مظاهره شاركت فيها شخصياً، عشت إيقاعها، وجيها، نبضها، تسارعها، لهاثها، ديناميتها. كيف تطلبون مني أن أعبر عن هذه الانتفاضة الواضحة كالسيف بغموض ضباب لندن؟ بأي حق يُطلب مني أن أخون حقيقة الفن وحقيقة التجربة لإرضاء بعض النقاد الرخوين الذين تربوا تربية سيئة على عقد الشعور بالنقص تجاه كل ما هو إفرنجي، وكل ما هو أجنبي، وعلى تزييف الأصالة؟

هذا الإرهاب الفني المعمول به على ساحة الشعر العربي والثقافة العربية، أنا أحاربه. أنا أحارب هذا الإرهاب ليس بإرهاب مضاد، بل بالنموذج. قلت إن من واجب الشاعر أن يكتب القصيدة، وحين يبدأ الشاعر بالتنظير للشعر، يضع سؤالاً على نفسه.

أنا لا أنظر وأقول ما لديّ بوضوح تام، بمكاشفة حقيقية. اللحظة الشعرية الغامضة لديّ تأتي بقصيدة غامضة، اللحظة الواضحة تأتي بقصيدة واضحة. الوضوح ليس عيباً إذا كان وضوحاً فنياً حياً. كما قلت: السؤال الأخير هو: شعر أو لا شعر. شعر أو لا شعر. . .

قد تقرأ قصيدة نثرية قصيرة وترى فيها شعراً، وقد تقرأ أطناناً من «الشعر الحديث» وترى فيه أي شعر له طعم الرماد وطعم القش.

ويبقى في نهاية الأمر لديّ إجابة واحدة: شعر أو لا شعر. اقرأ الجواهري، حين يصف الجواهري أجده لديه شعراً أكثر من كثيرين من الشعراء الذين يسمون أنفسهم شعراء حداثة.

□ أنا أعتقد أن هذا التنظير الفاسد الذي ملأ السوق الشعري منذ ثلث قرن قد أساء إلى الشعر العربي، إلى غريزة الشعر وسليقة الشعر عند الشعراء. وهو أيضاً علامة نضوب في الإبداع عند هؤلاء الذين يكثر من منه.

- هذا صحيح . .

□ لنأخذ مثلاً مقولة «التجاوز». هم يطلبون من الشاعر أن يكون في المساء غيره في الصباح، وأن تكون قصيدته اليوم غير قصيدته غداً . .

- إنهم يتعاملون مع الفن كما يتعاملون مع الأزياء. يقولون مثلاً: «منذ قصيدة التفعيلة لم يحدث أي تطور ثوري». لقد عاش العرب آلاف السنين على عدد محدود من البحور الشعرية. من قال إن قصيدة التفعيلة انتهت دورها؟ إنها ما زالت قادرة على الحياة ربما لآلاف السنين؟ إنها تجدد نفسها، والتجديد يجب أن يتم في داخل هذا الشكل التجديدي أصلاً. هل قصيدة أبي نواس لا تُعتبر جديدة بالنسبة لشعراء معاصرين؟ إنها جديدة. في الشكل القديم هناك أيضاً تجديد وتغير. عاج الشقي على رسم يسائله / وعجت أسأل عن خمارة البلد. . .

(الحوادث ١١/٥/١٩٩٠)

(آفاق عربية ١٩٩٠)

## مع شوقي بزيع

□ من هم شعراء الجنوب؟ وما هي ظاهرتهم؟

- هذا السؤال بدأ يُطرح في الواقع في بداية السبعينات. مع الإشارة إلى أن الشعر في الجنوب اللبناني لم يكن حكراً على هذا الجيل من الشعراء، وأن هناك شعراء كثيرين سبقونا إلى الكتابة، ليس من مطلع هذا القرن بل منذ قرون عدة. والمتتبع لتاريخ جبل عامل يعرف بأن هناك عشرات الشعراء الذين طواهم النسيان بفعل وضع الجنوب الجغرافي والسياسي. كان الجنوب عرضة لتجاذب اقليمي متعدد، تارة كان يتبع لولاية عكا، وتارة كان يتبع لولاية صيدا أو لولاية دمشق وغير ذلك. كان هؤلاء الشعراء موجودين، ولكنهم كانوا في دائرة الظل.

لماذا تثار هذه العاصفة في هذه الآونة أو منذ السبعينات؟ لأن الجنوب انتقل من دائرة الظل إلى دائرة الضوء مع تركز الصراع العسكري والسياسي مع الاحتلال الاسرائيلي للجنوب اللبناني، أي أنه أصبح خندقاً مباشراً بوجه الاسرائيليين.

ظهر شعراء الجنوب في البداية إعلامياً مع المجلس الثقافي للبنان الجنوبي، وبخاصة في نادي الشقيف في النبطية في مطلع السبعينات. وكنا نتقدم يومها للقاء كل عشر شعراء معاً. دائماً كان المهرجان يضم مثل هذا العدد وكان يلفت النظر وجود هذا الكم من الشعراء في الجنوب. وفعلاً إذا أخذنا المسألة بهذا الإطار نجد أن نسبة الشعر والشعراء في الجنوب اللبناني أعلى منها في مناطق أخرى. لكن الكم لا يعني شيئاً بحد ذاته، كما أن الانتهاء الجغرافي إلى الجنوب أيضاً لا يعني شيئاً، خاصة وأن التسمية ظهرت لعوامل غير شعرية في البداية، عوامل سياسية وإعلامية. الاعلام يحلو له دائماً أن يفتش عن ظاهرات جديدة كما حصل مع شعر «المقاومة الفلسطينية» من قبل، لا لأن هذا الشعر تميز بحد ذاته، بل لأن القضية نفسها كانت مميزة، وكانت تحتاج إلى معادل ثقافي وإعلامي.



هذا ليس موقفاً من الشعر الجنوبي إن صح التعبير بحد ذاته. أنا لا أقلل هنا من قيمة الشعراء، لكن أريد أن أقول إن هؤلاء الشعراء لا يشكّلون مدرسة شعرية متميزة. هؤلاء الشعراء يتوزعون على خارطة الشعر العربي بتعددتها وتنوعها وإشكالاتها المختلفة، وتتفاوت قصائدهم بين القصيدة العمودية وقصيدة التفعيلة، وقصيدة النثر على مستوى الشكل التعبيري. وعلى مستوى المعنى، ترى أن هذا الشعر لا يجعل من الجنوب قضيته الوحيدة. هناك شعراء لا ينتمون إلى الجنوب إلا من حيث مسقط رأسهم، ليس همهم الجنوب، الجنوب لا يشغلهم في شيء، وهم يقيمون خارجه ليس من الناحية الجغرافية فقط، بل من الناحية الروحية أيضاً. وهناك حفنة من الشعراء ترى أن هناك تأثيراً حقيقياً للجنوب على قصائدهم، للجنوب ليس فقط كتسمية. طبعاً قد يكون هناك من توسّل الجنوب للتعبير لفظاً عن بعض الهموم. أي أنه يتحدث عن الجنوب، كأن ترد كلمة الجنوب في بعض القصائد كنوع من التعبير الفولكلوري عن همّ ما لا يعتمل فعلاً في داخل الشاعر. هذا مستوى من الطرح، والمستوى الآخر والأعمق برأيي هو الذي لا يتحدث عن الجنوب، وإنما يقول الجنوب، يكتب شعر الجنوب الحقيقي. يكتب شعر الجنوب ولا يكتب عن الجنوب.

هذا النوع الآخر يحتاج إلى معاشية حقيقية، وإلى أن يكون الجنوب في داخل شعرائه. تصبح اللغة هنا بديلاً عن المكان. يعني أن الشاعر الجنوبي الحقيقي لا يكون شاعراً إقليمياً بالمعنى الجغرافي للكلمة، بل يكون شاعراً محلياً لأن المحلية هي تأكيد الخصوصية بقدر ما هي تأكيد للإنسانية. ولا يمكن القفز عن المكان الذي تعيش فيه لكي تدعي أنك تتحدث عن مظاهر كونية وإنسانية، لأن الذي لا يستطيع أن يتألم للدمعة التي يراها في عيني طفل من أطفال قريته، لا يمكن له أن يتألم مع أي طفل من أطفال العالم. وكذلك بالنسبة للمرأة والشجرة والحجر والماء ودورة الحياة بكاملها.

إذن أنا أعتبر بأن بعض الشعر الجنوبي ينطلق من محلية لها خصوصيتها ونكهتها. وفيما تشكل هذه المحلية إحدى دوائره الضيقة، تشكل الإنسانية دائرته الكبرى.

لكن الشعر الجنوبي لا يشكّل مدرسة متميزة على المستوى الفني، فهذا لا يمنع أن يكون لديه بعض السمات المشتركة، أو لدى شعرائه المتقدمين نوعياً. وطبعاً أنت تعرف أن هناك تنوعاً في الاتجاهات الشعرية بين شعراء الجنوب. لا شيء مثلاً يجمع

بين شعر حسن عبد الله وشعر فلان، أو شعر محمد علي شمس الدين وشعر فلان الآخر، وهكذا. ترى إن هناك تفاوتات كثيرة وتنوعاً. وفي تقديرى أن هذا لمصلحة هذا الشعر وليس ضد مصلحته، باعتبار أن الجنوب كما قلت ليس صاحب مدرسة فنية. الجنوب في النهاية اقليم من الاقاليم، بقعة من بقاع الوطن العربي. لكن هناك سمات أرى فيها ملامح تميز ما، أو نكهة خاصة لهذا الشعر. هذه السمات بتقديرى هي أولاً تأصيل المكان، والتأكيد على عنصر الإقامة في الأرض. شعر الجنوب شعر الإقامة وليس شعر الرحيل. شعر التراب وليس شعر البداوة. الشعر العربي غالباً ما كان شعر مدّ وجزر، يتطور حيناً وينحسر حيناً آخر، تماماً كما كانت اقامته في الصحراء، كانت هذه الإقامة عرضة لرحيل مستمر. كان في الشعر العربي وحدة زمانية. كان الزمن يوحد القصيدة. كان للقصيدة زمن موحد، زمن نفسي، بينما كان المكان مشتبهاً.

إن في بعض شعر الجنوب تأكيداً على المكان، ربما لأن هذا المكان مهّد. أنت تركز على هذا العضولكي يشفى. كأن تهديد المكان الجنوبي جعل الشعراء يحولون اللغة إلى مكان آخر. هذه الغة أصبحت مدعوة لكي تحمل كل ما هو مهّد في المكان الأصلي. فأنت ترى كل إيقاعات الفولكلور الشعبي: الحديث عن النباتات والطبيعة والاحجار والبشر، كل المظاهر اليومية للحياة في الجنوب. هذا الإيقاع المنحني، هذا الإيقاع المكسور الذي تراه مثلاً في انحناء ظهور الفلاحين والفلاحات وهم يقطفون شتلات التبغ عند الفجر. تراه أيضاً في الانحناء الآخر الذي يقوم أيضاً على تقوس الجسد وهو يندب ويرثي شهداء غابرين. تراه في أغاني الفراق التي تصدر عن صبايا الجنوب وهن ينتظرن شباباً وعدوهن بمحابس وطرحات عرس لا تحيى. الزمن مُنحني، مقوس، مكسور، لذلك ترى الإيقاعات ذات طابع فجائعي، فيها شيء من الحسرة الدائمة. وإن كانت تحمل أيضاً في وجوهها الأخرى ملامح الغضب والإصرار على الحياة والبقاء.

العنصر الآخر في بعض شعر الجنوب هو الغنائية العالية والشفافية، وترتبط أيضاً بعنصر المكان. غناء الماضي وبنفس الوقت أيضاً الاطلالة على المستقبل من خلال خيط غنائي زمني فيه كل أنواع التفجع، فيه الخيالات وفيه الأمل والحسرة. هناك أذن غنائية لافتة في شعر الجنوب ترتبط بإيقاع وزني خاص.

هناك أيضاً العصب المشدود. عندما تقرأ قصيدة مصرية ترى أن هذه القصيدة

على المستوى الإيقاعي رخوة، أي أن الحالة الإيقاعية في القصيدة، وكذلك النفسية، حالة باردة إلى حدٍ ما. يمكن أن تكون تأملية كشعر عبد الصبور مثلاً، أو غنائية كشعر أحمد عبد المعطي حجازي، ولكن عصبها ليس عصباً مدفوعاً إلى نهاياته. يمكن أن يكون السبب طبيعة مصر. طبيعة مصر وطبيعة النيل تفرض نوعاً من سكونية خاصة بالنسبة لشكل القول.

في شعر الجنوب ترى أن عصب القصيدة مشدود إلى نهاياته. وأنا أربط هذا الشيء بإيقاع الحياة في الجنوب، هذه الحياة التي تقوم دائماً على نوع من الإحساس الدائم بالموت، بتهديد ما قد يطرأ على هذه الحياة، فيدفع الجسد لأن ينكمش كأنه يخاف أو يدافع عن نفسه. هذا الجسد إما أن ينكمش سلباً فينتج شكلاً فجائياً فقط، نادباً، أو ينكمش إيجابياً ثم يتجه إلى فعل المقاومة. والاستشهاد كما حصل مع بلال فحس وسواه، فتراه مشدوداً إلى حدوده القصوى، كشيء مطاطي مدفوع إلى نهاياته، فهو عندما يصل إلى حدوده القصوى ينقطع. الانقطاع هو الموت. لحظة ما قبل الموت هي اللحظة الأكثر عصبية. هذا معنى استشهاد جسد جنوبي. عندما يمتلىء ويغلي، تستخدم فيه كل عناصر الصراع المحمومة بين الحياة والموت، بين رغبة في أن يبقى على قيد الحياة ويعيش حياته، وبين انشداده إلى الأرض الأم.

القصيدة الجنوبية في بعض حالاتها تحاول أن تحاذي هذا الزمن، فتراها متوترة، نابضة بالحياة، ترى إيقاعاتها إيقاعات درامية فيها كل أنواع المفارقات اللغوية والصورية والإيقاعية.

□ هناك من يعتبر أن شعراء الجنوب ما زالوا شعراء مرحلة معينة من العمر الشعري تُعرف بشعر الصبا. هناك شاعر وهناك شاعر شاب. وشعراء الجنوب ينظر الكثيرين لم «يتخرّجوا» يعد، لم يصبحوا شعراء بالمعنى المكتمل للكلمة. اقامة في بيروت، وتجربة فكرية وثقافية ونضالية محدودة، لا يمكن أن تعطي العطاء الشعري المطلوب.

.. سأحاول أن أكون موضوعياً تجاه هذا السؤال، رغم صعوبة الحديث عن الذات، وهو حديث يحتاج إلى شجاعة في الاستبطان، أن يكون المرء هو الوجه والمرأة في وقت واحد، قد تكون الرؤية أكثر صوابية من الخارج. ولهذا فإن النقد مدعو إلى تحليل هذه الظاهرة فعلاً والوقوف على حقيقتها. قد تكون ظاهرتنا، ظاهرة شعراء

الجنوب غير مميزة إلا بالمعنى السياسي. لذلك أرى إن هناك ميلاً عند العرب إجمالاً لخلق ظواهر وخلقها في آن، وهذه ظاهرة طفولية. ترى أن هناك اناساً تنبهر بظواهر تخلقها أصلاً، ولكن تخلقها لكي تدمرها فيما بعد. كأنها حالة من «ديك جن» عاطفي يؤله حبيبته ثم يقتلها بعد ذلك. هذا ما حصل مع شعر المقاومة الفلسطينية. أنا أذكر في نهاية الستينات أن كل ما كان يخرج من فلسطين المحتلة يُتعامَل معه وكأنه نصّ مقدس، ينبهر به الناس وييقون مشدوهين به قبل أن يعودوا إلى سفينتهم. لكن عندما انفض كل شيء وانفusch الغبار، وجد الناس أن هؤلاء لا يختلفون بشيء عن غيرهم من شعر الخارج العربي، وأن الكثير منهم يندرج في مذاهب شعرية اختطها آخرون، وهكذا لم يبق منهم إلا الأصل، أسماء قليلة جداً. خفت النار السياسية التي كانت تلهب مشاعر الناس إزاء هذا الشعر.

ما حصل مع شعراء الجنوب هو كذلك. ترى الناس يتحدثون عن ضمور هذه الظاهرة بفعل عوامل قد تكون من خارجها، عوامل تتعلق بانحسار المقاومة الوطنية وتفتتها ومحاولات إجهاضها. وأنا لا أفصل هنا بين الاثنين لأنني لا أعتقد إن هناك فعلاً كلياً بين المناخ السياسي والاجتماعي بمعناه العميق طبعاً، وبين الشعر. السؤال المطروح الآن ليس عن شعراء الجنوب اللبناني وحدهم، بل عن الشعراء اللبنانيين بأكملهم. لماذا ينضب الشعر اللبناني الآن؟ أنا منذ سنتين لم أقرأ قصيدة جديدة. أنا منذ سنة ونصف لم أكتب قصيدة. آخر قصيدة كتبتها هي قصيدة عن بلال فحس، أي مع توهج المقاومة الوطنية. إذن لا نستطيع أن نفصل فصلاً تعسفياً بين الواقع وبين الشعر، وإن كان الشعر يقف على مسافة من الواقع. لكن الذي حصل في لبنان في العامين الأخيرين كان أكثر فظاعة من كل ما جرى في الحرب اللبنانية. بلغ السوس العظام كما يقول أحد الشعراء. مجتمع منخور من الداخل. لم يعد هناك شيء يُركز إليه. كأن هناك سلطاناً ما يفتت الأجساد والأرواح. كأن البلد قائم على الرمال أو الرماد. وضع دون الشعر، واقع ينقسم فيه الناس إلى عشرات المذاهب والطوائف والأزقة والأحياء، ينقسم فيه الإنسان على نفسه، تتباعد الأشياء. ليس هناك ما يؤالف بين شخص وآخر. تتراجع القصيدة لكي يحل محلها نوع من الخواء. قد يقول أحدنا إن هذا موضوع معاناة. طبعاً أنا أعرف أن المعاناة هي تربة الشعر الحقيقية، لكن على الأقل في داخل المعاناة قوة ما. حتى ونحن نحارب في الخندق، حتى ونحن نواجه الجوع، في الجوع قوة داخلية هي قوة الحياة مقابل قوة الموت، لكن ما يحصل الآن هو

الإحساس بالالجدوى، الإحساس بعبثية قاتلة، الإحساس بقتامة وضع كامل لا نفق فيه يؤدي لشيء سوى اليأس المدمر والظلام القاتل. وأنا هنا لا أبشر بالموت لكني استعين بقول أحد الشعراء: «حين يكتمل الحزن تكتمل القنبلة». . هذا الحزن المطبق هو الوجه الآخر لخيوط الفجر التي قد تنبث بين لحظة وأخرى، فلا موت كلياً على الأرض. ولكن يجب ألا ننسى أن الحال التي نعيشها الآن هي من أصعب الحالات التي واجهناها كمجتمع وكشعراء أيضاً.

إذن هناك انحسار عام في الشعر اللبناني. أما القول بأن شعراء الجنوب لم ينضبوا، فجوابي أن القسم الأكبر من شعراء الجنوب لا ينتمي إليه إلا جغرافياً، ومن الحق والظلم لهم وللشعر وللجنوب نفسه أن نضعهم في هذه الخانة. هؤلاء لا يرون في ذلك عيباً. إنهم يتصلون من التسمية كلياً، وأنا لا انتصل من التسمية إلا إذا كانت تعني ظاهرة اقليمية أو سياسية عابرة، أما أن أكون شاعراً جنوبياً فهذا شرف، ولعل طموحي أن أكون شاعراً جنوبياً.

#### □ كيف تفهم الحداثة؟

- هناك سوء فهم للحداثة ولعانيها وهناك من يستعملها في غير محلها. يتوهم البعض أن الحداثة هي انقطاع عن الماضي، وبأن لها زمناً خارج الزمن الحقيقي. وسمعت مرة ناقداً يعرف الحداثة بأنها تشبه اللحظة التي يقفز فيها شخص من مكانه دون أن يصل إلى المكان الآخر، أي وهو معلق في الهواء. هذه صورة شعرية ولكنها ليست تعريفاً صحيحاً. هذا الذي قفز لم يقفز لكي يبقى في الهواء، ولو فعل ذلك لخرج عن جاذبية الأرض، وفقد كل معنى القفزة. معنى القفزة هو أن ينتقل من مكان إلى مكان. قد تكون الحداثة هي القفزة نفسها لكن ليس القفزة في الهواء فقط، بل في البحث عن أرض جديدة لا يمكن إلا أن تتواصل مع الأرض التي قفز منها، وليس هناك هوة عديمة بين المساحتين: المساحة التي قفز منها والمساحة التي قفز إليها. هناك فعل متحرك. الحداثة حركة. هذه الحركة تتم على أرض. ينسى هؤلاء أننا لا نعيش في فراغ بل على أرض وفي واقع. كما يحتاج الشجر إلى تربة، كما يحتاج إلى الماء.

الحداثة هي إعادة تجديد للتراث، إعادة صياغة، وهي إضافة لا قطع. حتى أدونيس قد يفهمه البعض خطأ، أو قد يكون هو نفسه على خطأ سألته مرة: في نص واحد في ديوانك «أغاني مهيار الدمشقي» تارة تقول: مهيار لا اسلاف له، وتارة تقول:

إن في داخل مهيار جلدوره، فكيف توفق بين هاتين الكلمتين؟ أجاب: إن ما أقوله هنا هو شعر وليس تحليلاً أو علماً. لكن الجواب رغم احتوائه على تهرب ذكي، إلا أن له دلالة. يعني أن أدونيس لا يعني في ما يعنيه الانقطاع الكامل. وأنا أؤكد ذلك لأنه حتى العبارة عند أدونيس عبارة كلاسيكية. العبارة الأدونيسية عبارة عربية حقيقية. بنية التعبير عنده، العلاقات داخل الجملة نفسها علاقات عربية أصيلة وسليمة. لكن المشكلة هي في الادونيسيين، في الذين يأتون فيما بعد لكي يفهموا الكلام على غير حقيقته، عن عمد أو عن غير عمد، لكي يضعوا كلامه في غير مكانه، مبررين عدم موهبتهم، وعندها يبدأ القفز في الوحل والمستنقعات.

في تقديري لا يمكن لشاعر حقيقي إلا أن يكون طالعاً من تربة ونسق وأرض، إلا أن يمثل روح شعبه، وجدانه، وأن يتمثل كل الذين سبقوه. إنه لا يمكن أن يكون نسخة منهم. هم موجودون في داخله، لكنه شيء آخر. هو غيرهم وهو هم في الوقت ذاته. إنه يضيف ولا ينقطع.

□ في الساحة الشعرية اليوم ظاهرة تُدعى ظاهرة هجاء الشعراء العرب للواقع. كيف تنظر إلى هذه الظاهرة؟ ما هي رسالة الشعر والشاعر برأيك؟

- قد تكون هذه الظاهرة استمراراً لظاهرة المدح والهجاء العربيين التقليديين. يجب أن نقر بأن ادعاء الحداثة ليس حداثة بحد ذاته. توهم الحداثة ليس حداثة. فيما يظن الشاعر الحديث بأنه يبتكر عالمه وموضوعاته الخاصة، يرى نفسه وقد سقط تلقائياً في ماضيه الشخصي أو الجماعي، أي فيما ورث من عناصر الشعر. والمدح والهجاء يتوزعان على معظم الشعر العربي، مدح الخليفة أو هجاؤه، مدح فلان أو هجاء فلان. هذا الشيء انتقل إلى مستوى آخر فقط، مستوى مدح الواقع أو هجاء الواقع. إما أن ترى قصائد انتصارية تحاول أن تزين الواقع، أن تلمعه، وتعتمد إلى نوع من تفاؤل قسري متعمد لا مبرر له في الواقع فتنتهي دائماً نهايات سعيدة، وتمجد بطولات مفترضة، وإما أن ترى قصائد تحاول أن تلعب لعبة المازوشية، تعذيب النفس، فتلعب على وتر الهجاء. والناس يتلذذون بذلك لأنه جزء من عالمهم النفسي. يسقطون من خلال كل إحساس بتأنيب الضمير وبعقد الذنب. وهذا أمر لعب عليه كثير من الشعراء العرب.

ليس الشعر مع أبيض المدح ولا مع أسود الهجاء. الشعر في الوسط. الفن.

ليس الأبيض والأسود. هناك عشرات الألوان تمتد بينها. الفن ليس الحياة ولا الموت، إنه هذه العلاقة الصراعية المحتمدة بين الإثنين. مجال الفن هو الوسط الممتد بين الولادة والموت، الوسط الداخلي، هو الوسط الذي تجري فيه كل أنواع الصراعات الداخلية أو الخارجية، القلق، المعاناة، عقد الذنب، الإحساس بالغبطة الداخلية، بالرضا، أو عدم الطمأنينة. هذه مساحة الفن، ومن هنا أخذ شكسبير هذا الطابع الإنساني العظيم لأنه مثل بعمق وبشكل حقيقي كل ما يصدر عن داخل الإنسان الذي رأى فيه المعري أنه وإن كان جرمًا صغيراً فقيه انطوى العالم الأكبر. العالم الأكبر فعلاً هو عالم النفس الداخلية حيث الحياة ليست إيجاباً مطلقاً ولا سلباً مطلقاً، حيث لا خير دائم ولا شر دائم، إنما الصراع بين المشهدين. وبرأيي أن هذا هو زمن الفن الحقيقي، ولذلك أنا ضد الهجاء المحض الذي يقوم به بعض الشعراء العرب وهم يعرفون أنهم يلعبون على وتر ينفس عن الكثير من الإنفعالات وعقد الذنب التي يعيشها الجميع. ولذلك ترى أن كل هؤلاء الذين تحتفل بهم الطبقة الحاكمة العربية، والبورجوازية، وتردد أشعارهم من الشعراء الفقراء والمعدمين والمقهورين، فكأنها من خلال شعر هؤلاء تستريح أو تنفس عن مكبوتاتها وإحساسها بالذنب.

□ إلى من ينتمي الشعراء؟ إلى من تنتمي أنت؟

- أنا أعتقد بأننا نعيش، فيما نظن أننا نفلت من أنفسنا، داخل رحم كونية إذا شئت، وأن خروجنا من رحم الأم لا يعني سوى خروجنا من الرحم الصغيرة إلى الرحم الكبرى التي هي العالم. إننا لا نتبدل إلا من داخل سمات معينة، سمات تعطينا لون وجوهنا وأعيننا، كما تعطينا دورة دمنا وإيقاعاتنا وشكل استجابتنا للأشياء، شكل حبنا للمرأة، وقع أقدامنا على التراب. ليس هناك من انعتاق كامل، ولا أحد يفلت ويخرج إلا ليستعيد التواصل من جديد في دورة دائمة حتى ولو ادعى بأنه يفلت.

هذا يصبح على الحياة والمشاعر، كما يصبح على كل شيء آخر. في داخلي أحسّ بأنني مسكون بأرواح آلاف الأسلاف. أحسّ بأن عشرات الأجداد يصرخون عبري، وأكتب من خلاهم، من خلال طبيعتهم، من خلال ملاحظتهم. لذلك كنت منذ بداياتي الأولى مشدوداً إلى الناس العاديين الذين يحيطون بي. كنت أشارك في رقصات الدبكة في الأعراس. كتبت الدلعونا والزجل والعتابا. كتبت مرثي في الجنائز والمآتم. أرّخت حياة الناس اليومية في قريتي. هذا الشيء استمر معي فيما بعد ولا أرغب أصلاً في أن أحمل وشماً يختلف عن الوشم الذي حفرته قريتي في داخلي، لا بالمعنى الضيق،

بل بمعنى آخر، معنى البيئة التي انتمي إليها. وأنا أعتقد بأن هذه الميزة خصوصية يجب أن أحافظ عليها. على الشعر أن يحيلك إلى مصدره، وإلا ما قيمته؟ عظمة شعراء كبار في العالم، وقصاصين كبار، أنهم يحيلون قارئهم على مصادرهم، على ينابيعهم، على مناخ ما، على بيئة ما. إذا أخذت نجيب محفوظ، أو أخذت ماركيز، أو نيرودا، أو لوركا، نحس بأن كل شاعر يحمل عصب بيئته ونكهتها المحلية الخاصة.

الإيقاع اعتبره جزءاً من إيقاع الحياة التي أعيشها وجزءاً من الشعر نفسه. ليس الإيقاع شكلاً عارضاً خارجياً، وإنما هو داخل في تكوين القصيدة العضوي. وإذا كان لا يعيق البناء الداخلي للقصيدة، وعملية التصعيد النفسي والوجداني، فلماذا أغادره إذن؟ الإيقاع موجود في كل شيء: في الطبيعة والأشياء، في الضحك والبكاء، في الأفلاك. ليس الإيقاع شيئاً خارجاً عن نظام الحياة. أنا أختلف كثيراً مع أولئك الذين يحاولون أن يبرروا عدم موهبتهم بالهروب إلى الأمام. قبل أن نحدد شكل الكتابة عند الشاعر علينا أن نسأل سؤالاً: هل هذا الشاعر شاعر أو غير شاعر؟ هل هو موهوب أم لا؟ وهذا حد أدنى. لكي تذهب إلى نजार وتصنع عنده طاولة، يجب أن يكون نجاراً أولاً، ملماً بالمهنة، لديه الأدوات أو «العدة». هل هذا الشاعر يمتلك فعلاً «عدة» الشعر؟ إذا ضاعت المقاييس فما الذي يميز إذن بين الشاعر واللاشاعر. وهذا ما وصلنا إليه أخيراً على كل شاعر. لم يعد هناك أي مقياس خاصة في غياب النقد وسلطته. على النقد أن يستعيد سلطته الفعلية حتى ولو اقتضى الأمر سجن بعض الأدعياء، إذا لم يكن هناك حل آخر. لماذا لا تكون هناك محاكمة لمروّجي الرداءة في الساحة الأدبية؟ ألا تكفينا الرداءة السياسية؟

يجب أن نعود إلى المعيار. في الموسيقى معيار. إذا كان أحدهم لا يعرف النوتة الموسيقية كيف نعتبره مؤلفاً موسيقياً؟ في الرسم إذا كان أحدهم لا يعرف الحد الأدنى في استعمال الألوان، كيف يمكن أن يكون رساماً أو فناناً؟ لا بد من شيء نركز إليه. كل ما يتحرك يتحرك قياساً إلى ثابت. يجب أن يكون هناك ثابت ما. يجب أن يكون هناك «الله» حتى يكون هناك حركة في العالم.

إذن ما هو الثابت في لفن؟ هذا الثابت هو الموهبة برأيي. هو الأدوات. هو العدة. وبعد ذلك ليكتب الكاتب كيفما شاء. المهم أن يوصلني الشاعر إلى الشعر، إلى تلك الدفعة الحقيقية، تلك الخلجة التي أسميها الشعر. كأن الشعر هو البحر



الذي نصبو إليه. ولنأخذ أشكالنا وطرائقنا المختلفة شرط أن توصلني إلى الشعر. أنا لست ضد قصيدة النثر بالمطلق. لكن جثني بشاعر كمحمد الماغوط. الشاعر لكي يؤكد نفسه عندنا يلغي كل من عداه. مبدأ قتل الآخر. إذا كانت قصيدة النثر جاءت بمحمد الماغوط فإنها لم تجد علينا بأسماء كثيرة أخرى. وهذا استثناء. إذن المهم أن تكون شاعراً واختر الشكل الذي تراه. وأنا أعتقد أن العمل العظيم أكبر من شكله. العمل العظيم يلغي شكله ولا يؤكد. بمعنى أنك إذا استمعت إلى قصيدة رائعة تنسى شكلها. أنت تتلقاها مباشرة كقوة حياة، تنسى كيف كُتبت. لا يبرز الشكل حاداً وفاقعاً إلا حين يغيب المعنى، أو حين تقع القصيدة في الرداءة. عندها يظهر الشكل نافراً. كذلك الأمر بالنسبة للمرأة. أنت تتلقى المرأة دفعة واحدة. أنت لا تقيس الزاوية التي ينحني خصرها فيها مثلاً، أو زاوية استدارة العين وما إلى ذلك. أنت تراها وتنهر أمام جمال قد تكون تفاصيله بحد ذاتها غير جميلة. هناك وجوه قد تراها، إذا أخذت كل عضو من أعضائها على حدة تراه غير جميل، ولكن تألقها وتناسقها يبدو رائعاً وحقيقياً وجميلاً، وهذا سرّ الجمال في العالم.

□ كيف ننظر إلى الشعر في لبنان الآن؟ إلى مأساة لبنان بالشعر وبسواه؟

.. هناك تلف ما طال العظام، أو المناطق الأعمق من الروح. جاءت الحرب فدمرت في البداية السطح أو المظاهر الخارجية للأبنية وللنفوس. ولكن هذا الدمار بدأ ينمو شيئاً فشيئاً. كان ينمو ولكن كان لدينا دائماً بدائل. تنهار ظاهرة فتولد ظاهرة أخرى مكانها. يسقط حل ونستبشر بحل آخر، لكن لم يكن الظلام سائداً في وقت ما كما هو سائد اليوم. الاحتياط الروحي الذي كنا نتوسمه من خلال بعض الظواهر التي شكلت المقاومة الوطنية في الجنوب إحدى معالمها. هذا الاحتياط الذي كان مرشحاً لأن يكبر ويتوحد لبنان على أساسه، لبنان المستقل الحقيقي المنخرط في بيئته العربية، الفاعل، وبنفس الوقت المتنوع والتميز والمنفتح، هذا وقع في حالة السرطان الذي طال كل الأنسجة كأننا في سرطان روحي حقيقي. حتى هذه المقاومة لم تستطع أن تنجو من فح المذهبيات والحساسيات والقبلات. من أشلاء هذا الذي يحصل قد تقوم الرقعة ولو الصغيرة التي يمكن أن يتأسس فوقها لبنان الجديد. لا موت أبدياً على الأرض. لكن هذا لا يعني أننا لا نعيش أزمة خانقة أتمنى أن لا تستمر. هي تطل الشعر اللبناني على دفعات. بعض الشعر اللبناني منذ زمن انتقل إلى مثواه الأخير، منذ زمن لأنه كان يقف إلى جانب أولئك الذين يقفون ضد حركة الحياة منذ البداية. كان

منحازاً إلى لبنان مضي وفات أوانه. هذا الشعر سقط قبلاً، وبتقدير أن سعيد عقل هو نموذج الأساس. رجل يقف بشكل مأساوي أمام فروسية مدعاة لم يعد لها وجود أصلاً، ولا محل لها. فروسية مؤلفة من عالم لغوي محصور بالخيال والليل والسيف في ميدان ليس هو ميدان هذا الكلام إطلاقاً. إذا حاولت أن ترى ما وراء هذا الكلام، تراه أجوف وفارغاً ولا يقول شيئاً، نوع من فانتازيا لغوية متخيلة قد تدل فعلاً على مصاب صاحبها وعلى مرض نفسي في داخله، أكثر مما تدل على شيء حقيقي وإنساني، مهما حاول البعض أن يبتخر. أنا أقصد سعيد عقل ومن يمثل في الخارطة الشعرية اللبنانية. وهنا أؤكد أن من يمثله لا يعني أنه يمثله فقط في ساحة من ساحات. لا أعني طائفة. قد يكون سعيد عقل موجوداً في كل طائفة، وبقعة. لكن كان هناك من يسقط ومن يأتي بعده، يتجدد. شعر الجنوب هل هو مهدد بنفس الطريقة؟ أنا لست متفائلاً في هذه المرحلة وهذه الأزمة الخائفة بنظري قد تستمر سنوات. لكن سيأتي زمن تتأسس فيه قيم محل القيم التي أتلقت، حياة محل حياة تموت، أشجار محل أشجار تحترق، وأيضاً سيعود الشعر إلى عافيته.

□ أي دور للمرأة في حياتك وفي شعرك؟

- سؤال المرأة هو سؤال الشعر وسؤال الحياة. ليس هناك من امرأة حقيقية على الأرض. المرأة التي في داخلنا، في ضمائرنا، لا توجد. هناك نساء يعيشن في أماكن قد نعشقهن ونزوجهن لكن دائماً هناك مسافة، مسافة لا تنقطع. ولا يمكن أن نصل إلى شيء نحن نركض في داخله. نحن نركض في الرحم الأنثوي التي خرجنا منها كيف نركض داخل شيء إليه؟ أليس هذا الركض مستحيلًا، مأساويًا، سيزيفيًا؟ هذا الشيء قد تنطبق عليه حالتي الشخصية، فأنا أشعر دائماً بأن وراء المرأة التي أمامي امرأة أخرى. في إحدى قصائدي أقول: «هل تراني؟ أرى امرأة خلف ما تقصدين تماماً؟». دائماً هناك امرأة وراء المرأة التي أعشقها وأحبها، جسد غير الجسد الذي أضمه إليّ، وروح أخرى. لذلك علاقتي بالمرأة هي الشعر قبل المرأة أو بعدها. لم أكتب مرة قصيدة عن لحظة المرأة المباشرة، لحظة الحاضر. إما أن القصيدة تهيم للعلاقة، وهو التهيؤ للحلم، وإما أن تكون العلاقة قد فانتازيا فتتحول إلى حسرة ويبحث عن زمن ضائع.

بقدر ما هي المرأة رائعة وجذيلة، بقدر ما هي مأساوية وفجائية. والحب عندي مقرون بالفجيعة، بالفراق، مهدد بالموت، كأنني أقف دائماً على شفير الانهيار، أو

أنني معلق مع المرأة التي أسعي إليها على شفير هاوية. ويزكرني ذلك بقول لأحد شعراء العرب. جميل يقول مثلاً: «يموت الهوى مني إذا ما لقيتها/ ويحيا إذا ما فارقتها فيعود». أو: «أراني إذا ألقى بثينة مرةً من الدهر إلا خائفاً أو على رحلي». قد لا يكون على رحل حقيقي. على جبل، لكن هذا السفر الذي يتحدث عنه هو سفر روحي، أي أنه يحسّ بأن لحظة المرأة لحظة هاربة، كمن يحاول القبض على سراب. لكن أيضاً ما يعطي للحياة معناها هو البحث ولو المستحيل عن هذه اللحظة. وحدها هذه اللحظة تملأ الزمن، تكثفه.

حين توجد المرأة والحب لا يوجد الموت لأن الزمن يكون مكتظاً بحيث أنه ليس هناك من مكان للموت لكي يصل. الموت أصبح حالة نفسية تأتي عبر فجوات الروح، عبر فراغات ما. تأتي المرأة لكي تملأ هذه الفجوات ونصبح نحن مشتغلين بحرائق، بحيوات لا نهاية لها، ومشدودين دائماً إلى مطلقنا العاطفي.

(القبس ١٩٨٧/١١/٢٩)

## مع عبد الرحيم عمر

□ كيف بدأت صلتك بالشعر؟

- بدأت صلتي بالشعر منذ بدأت أفك أول الحروف. أنا قروي وفي الأربعينات كنت على مقاعد الدراسة الابتدائية. وجو القرية الفلسطينية، وبخاصة القرية الزراعية، جو مستقر تحتل المضافة جزءاً هاماً من نشاطه الاجتماعي والثقافي. وفي المضافة التي كانت مضافة والدي. كنت أستمع إلى الشعراء الشعبيين، وكنت أستمع إلى السهرات التي تقال فيها الأغاني الجماعية، وإلى جانب هذا وذاك، فقد كنت أحس أي مكانة يحتلها الشعر من حياة الناس، حتى لقد خيل لي في مرحلة ما أن الشعر هو الأهم في كل ما يكتب. وأذكر أنني يوم كنت في الثالثة من عمري، كان لدى والدي بعض الكتب، فأعطاني إياها وبكل عفوية بدأت أقلب صفحات كل كتاب وحين أجد قصيدة أو أبياتاً من الشعر كنت أنتزعها ثم ألقى ببغية الكتاب وكأنها نفاية لا معنى لها.

كانت تلك البداية الأولى التي تشكل فيها اتجاهي الشعري. في أواخر الأربعينات كنت على مقاعد الدراسة الثانوية. وأذكر أنني بدأت أحب الشعر الإنكليزي بشكل جيد حتى أستطيع القول بأنني حين أنهيت دراستي الثانوية - وكان ذلك أيام الانتداب البريطاني - كانت تطبعها صلتي بالشعر الإنكليزي أكثر من صلتي بالشعر العربي، وذلك أمر غريب. لكنني بعد أن استكملت عدتي الشعرية اكتشفت بأن ذلك كان يعود إلى مجموعة من العوامل: العامل الأول أن النصوص الإنكليزية التي كانت تختار لنا كانت تُختار بعناية أفضل من تلك التي كانت تُختار لنا بالعربية. وثانيها أن المدرسين كانوا أكثر صلة بالأدب الغربي والأدب الإنكليزي من أولئك المدرسين الذين كانوا يدرسونا العربية وصلتهم بالشعر العربي صلة تقليدية جداً، بينما صلتهم بالأدب الأخرى معدومة.

رحلتُ عن البلاد مع بداية الخمسينات وعملتُ مدرّساً في الكويت. وفي تلك الفترة كان عليّ أن أشتق طريقي وأختار على مهل أية طرق سأسلكها. في تلك الفترة كانت معركة التجديد في الشعر العربي على أشدها. وبوسعك أن تتصور شاباً يكتب الشعر لكنه غير معروف ويعيش في بلد لم تكن قد استقلّت بعد ولم تكن لها تلك النهضة الثقافية التي نراها اليوم. كنت أشهد حركة التجديد الشعري وكأني مراقب. وأذكر أنني قرأت رسالة عبد الرحمن الشرفاوي «من أب مصري إلى الرئيس ترومان. وحين بدأت أقرأ تلك الرسالة كنت أحسّ بأن هذا الذي يقال ليس نثراً بكل تأكيد، لكنه غير ذلك الشعر الذي تعودته آذاننا والذي تعودنا استقباله عبر قرون عديدة. وعلى صفحات «الآداب» بشكل خاص، ثم مجلة «شعر»، بدأت أتابع المعركة ووجدتني من أكثر المتحمسين للتجديد في الشعر. وكانت مساهماتي في تلك الأيام متواضعة حقيقة.

في أواخر الخمسينات عدت إلى الأردن وعملت في الإذاعة الأردنية، وفي تلك الفترة كان المجال واسعاً أمامي. وكان عليّ أن أقدم عملاً أدبياً يومياً أو أسبوعياً لاكتشف بأنني رائد حركة تجديدية، وأنّ عليّ أن أدافع عن حركة التجديد بالشعر، وأن أقدم أول مجموعة من الشعر الحديث تصدر في الأردن وكانت ديواني الأول «أغنيات للصمت».

هذه خطوط عريضة عن تجربتي الشعرية. بكل تأكيد أن التجربة الشعرية ليست تجربة منقوشة في الهواء. إنها تجربة لها أصدائها في أرض الواقع وفي حياتنا الخاصة. ولوسّلت عن أهم المؤثرات التي أثرت على حياتي في بداياتي الأولى، لقلت إن النكبة الفلسطينية كانت أهم هذه المؤثرات وقد أنهيت دراستي الثانوية سنة ١٩٤٨ وهي سنة النكبة. وحين تركت البلاد في أوائل الخمسينات تركت في الحقيقة وطناً ممزقاً عبرت عنه في الكثير من القصائد تجدها في ديواني الأول: «ما زلت أذكر كيف ودعني الجميع / ورجاء والدتي تقول مع السلامة يا بني / أذكر كلام أبيك / أنا في انتظار الرسائل / وحملت في قلبي الوصية ودموع إخوتي الصغار ودموع أمي في مآقي السخية / لم أدِر كيف مشيت ودّعت الحدود النازفة / والأهل والمأسة والموتق وأشباح المنايا الزاحفة»..

كان ذلك هو الحال الذي كنت عليه في تلك الفترة. نبي الألم الذي حفرته

النكبة الفلسطينية في وجدان كل شاب وفي وجدان كل شاعر عربي. تحت هذا التأثير بدأ يتشكل لديّ سؤال كبير: ثم ماذا؟ ما العمل؟ وكانت الخمسينات هي فترة إحساس المثقف العربي بقسط من المسؤولية الجادة، وبأن عليه واجباً ما يجب أن يقوم به. وفي الإجابة على هذا السؤال كانت لديّ رحلة سياسية شاقة طويلة: كفاي كان عاشقين وعبر درب الشوك ظلاً عاشقين/ وفي صباح الليلة الوحيدة اليتيمة/ كان الهوى قد جف من عينيها وأصبحت لهفته خامدةً وأصبحت صورتها دميمة/ وأصبح الإثنين سابقين».

الحقيقة وأنا في هذه الصورة كأني أسترجع أصداء الماضي في نفسي فنحن مفكرون سابقون، وطيون سابقون، عشاق سابقون، نعيش نمطاً من الحياة بين بين، يشيع في عالمنا، يهد الطريق للهزيمة.

في خلال هذه التجربة السياسية كان لا بد أن أدفع الثمن. وأنت تعلم أن الإنسان في بعض الأحيان تضطره الظروف لأن يقول نعم لكن شيئاً آخر يظل في أعماق نفسه ويوصف بأنه كان كذا.

□ تمتلئ الساحة الشعرية العربية بكلمات كثيرة عن التجريب وتحطيم اللغة والموسيقى الداخلية وما إلى ذلك كيف تنظر إلى هذه الكلمات؟

- أولاً نحن جزء من العالم العربي، وجزء من الحركة الشعرية في العالم العربي. لكن حول القضايا الشعرية التي تُثار في هذه الأيام ألاحظ أن الشعراء المجددين في هذه الأيام يقفون حائرين أمام ما استطاع شعراء الخمسينات أن ينجزوه. إن بحث القصيدة النثرية والشعر المنثور والشعر المرسل والشعر الحر قد تم على نطاق تفصيلي واسع جداً في الخمسينات وفي أوائل الستينات. فإعادة طرح هذه الأمور بنفس التساؤلات القديمة أمر غير مقبول. كان من الممكن أن يصار إلى إعادة طرح هذه الأمور لو أن هنالك أنواعاً أدبية أو خطوات أخرى في تطوير الحركة الشعرية قد تم إنجازها.

أنا أرى أن هؤلاء الذين يسمون أنفسهم شعراء السبعينات واقفون أمام باب مغلق، وأن تجربة جديدة فنية، ولا أقول سياسية أو اجتماعية، لم تُطرح من جديد. وكل الذي يقال قد قيل من قبل.

أما عن قضية تحطيم اللغة فهذا الموضوع خطير حقاً. إن اللغة هي أداة الشعر

الأولى، والذاتية في استعمال اللغة أمر خطير لأنه ينأى بالشعر، وينأى بالشاعر، عن الروح الجماعية وروح الأمة وعن كون الشعر عاملاً مشتركاً لك فيه دور ولي فيه دور. للشاعر فيه دور وللقرّاء فيه دور آخر. إذا أصبحت اللغة عاملاً ذاتياً، وأنا أصبحت أؤمن بأن من حقي أن أترك كل ما عرفه القدماء والمحدثون، وما قبله أولئك وغيرهم ممن كانوا أصلاً عبر تاريخنا الطويل يعارضون قضية استعمال المجاز في اللغة. إذا جاز أن نطلق العنان لأنفسنا في موضوع تفجير اللغة فما الذي يتبقى من لغتنا؟ وما الذي يتبقى من الجسور بين القسارىء والمتلقي؟ وماذا يتبقى من قيمة اللغة في يد الشاعر كعنصر أساسي في عملية القصيدة؟ أنا أعتقد أن القضية مغامرة خطيرة، لكنني في الوقت نفسه حين أقرأ مجموعة جاهلية، ثم أنتقل إلى قراءة شعر حديث، أحس بأنني أمام فن آخر، وأن كلمة شعر قد أصبحت فضفاضة جداً، وأنا أسمى هذا الذي تكتبه في أيامنا هذه بنفس التسمية التي كتبت بها المعلقات والمفضليات والأصمعيات وما إلى ذلك. لكن أنا أحس بأن هذه العملية كان لا بد منها. أتوقف حائراً هل سبق الشعراء النقاد في وضع جنس أدبي جديد، وهل إذا ما قارناً ذلك بما يحدث على مستويات القصيدة، من الحكاية إلى القصة السيكلوجية، إلى القصة التاريخية، إلى القصة الاجتماعية، وبقية النظريات والأنماط القصصية، هل نحن أمام أجناس أدبية جديدة؟ ثم ما الذي يقتضيه ذلك من الاعترافات ما دمنا أمام أمر واقع جديد؟ ما الأشياء التي علينا أن نعترف بها؟ إنني أرى وأحس كشاعر بأن نمطاً جديداً قد خلق، وأن جنساً أدبياً قد وضع، وأن الواقع أخذ يسبقنا كنقاد، فهل نحن بانتظار تشريع؟ وهل يخضع الشعر لتشريعات جديدة؟ تساؤلات كثيرة كما ترى.

□ ما الأسلوب الذي استخدمته أنت لتحديث القصيدة؟

- أنا شخصياً أعتقد بأن لونا من التزاوج في الشكل واللغة هو الحل الأساسي بين الإشكالية التي نتجت عن حركة التجديد والشعر القديم. بمعنى أوضح، أنا لا أريد الارتباط بالقوالب الشعرية القديمة، أو الخضوع لها، لكنني في نهاية المطاف، لا أريد أن أهرب من حالة الحصار التي كانت هذه القوالب تفرضها على الشاعر القديم ويكون هروبي عن طريق إهمالها. ستجد في القصائد التي كتبتها بأنني أبدأ قافية معينة. في قصيدة اسمها كولومبوس أقول: تموت هنا وقلبك في المدى المنفي مشور على حجر، يمام يصحب الغيمات مندور على سهر/ (هنا قافية الراء)/ يظل جناحك الخفاق يضرب في مدى الآفاق/ كي يرتد من ظمأ إلى ظمأ ومن سفر إلى سفر/.

من حيث الشكل أقول إنني ألترم بقافية معينة، وأطلق الخيال لمزيد من التجديد الشعري، لكنه من التجديد الموسيقي المحسوب، لا العشوائي، التجديد الموسيقي الذي يخلق نغماً في القصيدة، ويرتبط بإيقاع تلعب القافية فيه دوراً رئيسياً. ولست أدري إن كانت هذه التجربة ستعم أم لا، لكنني أجد فيها تجديداً، وأجد فيها المحافظة على ملمح رئيسي من ملامح الشعر، ذلك أني أؤمن بأن الموسيقى هي شرط أساسي في الشعر. ونحن نقرأ في تاريخنا عبارات وردت على لسان حسان أو سواه، يصف كلاماً جميلاً بأنه شعر، لكنني أعتقد بأن هذا كان من قبيل المجاملة، وليس مبدءاً ليقاس به.

أكون في حضرة الشعر كلما قرأت شعراً. والموسيقى بشكلها الداخلي والخارجي شرط من شروط الشعر. أما بقية العناصر فمعروفة. وأنا أؤمن بأن التعريفات هي شرٌّ ما يمكن أن يتناول على الشعر. لكن هناك أوصافاً للشعر. لغة الشعر، مثلاً، هذه اللغة المجازية التي هي غير لغة النثر، وغير لغة العلم. صور الشعر مثلاً. أنا أعتقد بأن هناك فروقاً شعرية بين الصورة في العمل الشعري والصورة في العمل النثري. خيال الشعر أيضاً هو غير الخيال العلمي الذي نراه عند الكتاب مثل أوريل أو لونس أو سواهما. خيال الشعر نرى فيه تساوقاً منذ امرئ القيس حتى يومنا هذا، وأنا شخصياً أجد عنصراً آخر غير العنصر الذي أشرت إليه من حيث التجديد الموسيقي وطبيعة التجديد.

إنني لا أعتبر أن جهل لغتنا هو فضيلة، وأرى أن الأشياء الجميلة منها يجب أن تحيا. هناك شرط ما لا بد أن يتحقق بين الرؤيا الشعرية ومناسبتها للواقع، بين الرؤيا الشعرية ومدى ما يطيقه هذا الواقع. وهنا أرى أيضاً أن الكثير جداً من الصور ولغة الشعر وكل أدوات الشعر القديمة يمكن أن تُطرح في ثوب جديد، وضمن ما يطيقه الواقع المعيشي، وبالتالي نخلق أيضاً عناصر جديدة، ونبتعد بحركتنا الشعرية الجديدة عن التجافي مع حركتنا الأم.

(القبس ١٩٨٧/١/٣)



## مع عبد الرزاق عبد الواحد

□ ما هو التجديد؟

- المقابل الذي نحتاج إلى طرحه هو: لماذا التجديد؟ ما الغرض منه؟ إذا لم يكن التجديد حاجة فلماذا نجدد؟ الذي أعرفه أن القصيدة في الخمسينات تبدلت لسبب. آنذاك كنا في حالة تمرد شاملة وواسعة على كل شيء. تمرد في السياسة. تمرد اجتماعي. كان هناك ثورة على مجمل الحياة العربية وخاصة في العراق، وذلك في أعقاب الحرب العالمية الثانية بعد أن قسم الوطن العربي بمجموعه، وخدع الناس عن أنفسهم ووصلت إلينا عقابيل الحرب العالمية الثانية بأسوأ مما لو وصلت الحرب. ولدينا وطن ضائع. ولدينا ملكية وإقطاع وتدهور ثقافي عام وجوع حقيقي ونظام اجتماعي مهترئ. فكانت هناك حركة تمرد شاملة تبدأ من التظاهرات في الشارع، وتنتهي في الفن والثقافة. أي أن عملية التغيير كانت حاجة. كانت عملية كسر نطاق القديم حاجة. هنا دائماً أقول: من قال إن السياب أول من كتب قصيدة حديثة؟ القصيدة الحديثة كتبت قبل السياب بربع قرن، لكنها ما وجدت أرضاً ما للنبات لأن المناخ لم يكن مهياً لها بعد. علي أحمد باكثير كتب هذه القصيدة قبل أكثر من عشرين سنة من بدر. لكن عندما كتب بدر كانت عوامل الإنبات كلها متوفرة. أولاً هذا المناخ العام للتمرد، الرغبة في التغيير، الثورة على أي شيء ومنه تغيير القصيدة وتغيير الفن وتغيير الأدب تغييراً جذرياً. منه أيضاً أن السياب كان شاعراً كبيراً ضليعاً في القصيدة التقليدية، متخصصاً في الأدب الإنكليزي، مطلعاً على تقنية الشعر الأوروبي. لهذا عندما كتب القصيدة الجديدة كان معدنه ذهبياً بين القديم والجديد. عرف ماذا خسر وبماذا يعوض. عامل آخر هو أنه كانت حول السياب مجموعة من الشعراء كلهم كانوا شعراء متمكنين، وكلهم كانوا متمردين مثله. احتضنوا التجربة مباشرة. كانت هناك نازك الملائكة، محمود البريكان، رشيد ياسين، حسين مروان، عبد الوهاب البياتي، وكوكبة كبيرة من ذلك الجيل أتت بعدهم كوكبة أخرى.

كان التجديد آنذاك حاجة . حاجة نفسية وحاجة اجتماعية وحاجة اقتصادية وحاجة سياسية . الآن أصبح التجديد موضوعة . لهذا صار البحث عن التجديد عملية مهووسة . لا التجديد وإنما البحث عنه . كيف نجدد؟ صرنا نجد من الشعراء من يلعب بتقنية القصيدة، بالتركيب، بالشكل العام للقصيدة . منهم من يلعب بعلاقات الألفاظ، بقطع العلاقة بين اللفظة والأخرى ويجعلها علاقة صادمة، منهم من نقل مناخات الشعر الأوروبي والغربي عموماً . وإذا بنا نقع في فوضى، في خضمها اختلط الحابل بالنابل، بحيث ضاع من هو الشاعر من غير الشاعر . الآن صرنا نقبل من كل شخص كل كلام على أنه شعر فيه تجديد، وقد حدث مراراً أننا طلبنا من بعض هؤلاء أن يكتب لنا بيتاً أو بيتين من الشعر على الطريقة العربية فلم يستطيع أن يقوم الوزن، وتجده يخطيء في أبسط قواعد اللغة، ويدعي أنه لا يترك لحمه بين أنياب البلاغيين وأهل اللغة، وهو يتمرد على اللغة . وأنا أفهم أن الشعر هو أعلى ضوابط اللغة، إذن لم يعد للتجديد هوية يمكن أن تعرف معها أن هذا مجد فعل أو أنه لا يفهم شيئاً في الشعر . أنا أفهم مثلاً أن شاعراً مثل أدونيس عندما يكسر الوزن، أعرف أن أدونيس يتقصد هذا لأنه متمكن جداً من تراثه الشعري، وإنما يثلم الوزن لأمر يتقصده ويتوخاه . لكن عندما يأتي شاعر يخطيء دائماً في الوزن، ويدعي أنه يكسر الوزن أيضاً تجاوزا على الإيقاع، فأنا لا أصدق هذا الكلام .

صيحة التجديد أوصلتنا إلى حد أن دعاة التجديد من بعض الأجيال المتأخرة، وإن تكن تسمية الأجيال مضحكة، صارت لديهم أنماط من التجديد، قوالب من التجديد هي أكثر تعنتاً وأكثر ابتعاداً عن روح الفن والعفوية حتى من قوالب الفترة المظلمة . وقعنا الآن في أنماط من التجديد اللفظي وصل إلى حد أن أصحاب الألفاظ في الفترة المظلمة لم يتوصلوا إليها .

في اعتقادي أن التجديد حاجة لما فهمناه، وكان لا بد أن يتجدد الشعر لأن مدار الحياة صار أوسع . أنا أعتقد أن القصيدة الكلاسيكية ذات القطب الواحد، كانت تدور مثل الرحى على قطب واحد . بعضهم أعتقد أن اتساع العصر يستوجب توسيع مدار الرحى ذات القطب الواحد، كي تتسع لهموم العصر . والذي حصل أنه مهما جددنا ضمن القصيدة الكلاسيكية، كل الذي نفعله هو أننا نوسع طاق الرحى بحيث تصبح ثقيلة الدوران مبهظة جداً وتشد على صاحبها، بينما القصيدة الحديثة

أعطت مجالاً لأقطاب متعددة متكاملة الحركة تشبه أقطاب الساعة التي يكمل الواحد منها دورة الآخر إلى أن تتصل في النهاية بدورة العقارب، عقارب الساعة. هذه الحركة المتكاملة تشبه الحركة الإيقاعية المتكاملة في قصيدة التفعيلة، بتعدد تفعيلاتها وكبرها. وهي تساعد على حركة متسلسلة منتظمة تكاد تشبه حجراً تلقيه في الماء فتتسع الدوائر إلى أن تصل إلى أبعاد البركة وتكون الفصيدة.

### □ وكيف السبيل إلى التجديد برأيك؟

- ليس بالطبع عن طريق الغموض الذي سببه عند الكثير من الشعراء الشبان الآن إما فقدان الموضوع بسبب قلة الثقافة، وإما فقدان الهموم، أو فقدان الأداة، وسيلة اللغة التي يعبر بها. لا يستطيع بعض هؤلاء أن يعرفوا عن أنفسهم فيلجأون إلى الغموض. ليس هذا هو التجديد. قد يكون التجديد منتهى البساطة في منتهى العمق. التجديد رؤيا جديدة أساساً. صحيح أن الرؤيا الجارية ينبغي أن تلبس ثوباً جديداً يُفضّل على قدرها، لكن أنت لا تأتي لإنسان وقور مهيب وتطرّز له ثوباً غريباً عجيباً. هذا لا يناسبه إطلاقاً، كما لا يصح العكس بالنسبة للطفل مثلاً.

إن التجديد حاجة تناسب العصر، هو ما تتطلبه اللحظة التاريخية بالذات. إذا شط التجديد عن هذه اللحظة التاريخية لا يكون نجاحاً إطلاقاً.

### □ وهل تُنكر على شعراء اليوم حق التجديد؟

- الآن هناك شعراء يجددون. الحاجة للتجديد تبقى مستمرة لأن العصر يتطور، لكن يجب أن يكون التجديد لأنه حاجته لا لأنه موضحة، أن يكون التجديد بقدر الحاجة. هناك الآن ما يشبه سباق التسلّح. سباق التجريد الشعري الآن مثل سباق التسلّح تماماً. مثل سباق الأقمار الصناعية. الكل سرّكضون، يلهثون وراء التجديد، وراء الجديد. جديد بلا معنى. لو كان التجديد على قدر الحاجة لصار له معنى، ولصار له أثر في الحياة، ولصار له فاعلية على الأقل. أما أن يكون التجديد لفرض التجديد، وفرض دعوى التجديد، فلا الحياة تبقى محتاجة للتجديد بالتأكيد لأنها تتجدد باستمرار، وتتطور باستمرار، ولأننا نحتاج باستمرار إلى أن نتجدد. وهذا أيضاً ليس معناه أننا نلغي القديم. عندنا مثل عراقي يقول: «المألاً إلا قديم ما إلا جديد» أي الذي ليس له قديم ليس له جديد، والذي ليس له أرض ينطلق عليها، أن يقفز ولا أن يتحرك، فهناك له قاعدة، له قديم. والقديم لا بذهب. الفن الخالد والأدب

الخالد يبقى . المتنبي باقٍ وهو حديث . وما زال يُقرأ بشكل رائع جداً . وشكسبير مالىء الدنيا والمتنبي مالىء الدنيا . ما ذهباً إطلاقاً ، ولا ذهب الفن التشكيلي المسمى كلاسيكياً . لا ميكمل انجلو ولا الموسيقيون الكبار . لم تُلغ «الجاز» بيتهوفن وتشايكوفسكي . الحياة تحتاج إلى أن تجدد نفسها ، لكن الفن الأصيل يبقى . الدعاوي ليست فناً حقيقياً إطلاقاً . الإنبهار السريع لا يبقى إطلاقاً . يومض وينطفئ مثل الحباب . قد يثير أحياناً دهشات جمالية صغيرة ولكنه لا يخلد كإبداع كبير إطلاقاً .

□ أفهم أن هناك شعرية عربية لها ملامحها الخاصة . هل تعتقد أنه حول هذه الشعرية العربية ينبغي أن يدور الإجتهد؟

- أن تجتهد؟ بالتأكيد يجب أن تجتهد ، ولكن أن تكون لك مادة تجتهد فيها ، أنت عندما تريد أن تفجر شيئاً عليك أن تأتي بلغمك داخل ذاك الشيء وتفجر لكي تفجر ذاك البناء . حتى عملية تفجير اللغة ، أن تضع لغمك في داخل اللغة وتفجره حتى تتفجر اللغة . أما أن تذهب باللغم إلى السماء والبناء موجود في الأرض وتفجره ، فبالتأكيد لن يتفجر البناء . أنت تحتاج أن تكون داخل الشيء الذي تريد أن تفجره ، سواء أن تنسفه وتبني جديداً ، أو تفجر فيه طاقة جديدة . يجب أن يكون عملك في داخله . أنت تريد أن تجدد في الشعر . عندك مادة الشعر جدد فيها ، ضمن أي إطار هذه المسألة يحكم عليها من يقرأ . بالتأكيد الإبداع يجد من يسمعه ويجد من يحبه ويجد من يكتب عنه . لأنه يكون ذا فاعيلة في الآخرين ، والفشل يذهب أدراج الرياح .

لحدّ الآن إذا قلنا إن الشعر حاجة إنسانية ، ضرورة إنسانية ، وأنه يكتب للناس ، ما استطاعت تجارب اللعب باللغة واللعب باللفظ أن تعمق لها وجوداً في ضمائر الناس ، أو أن تصبح حاجة بالنسبة للناس ، بينما تجارب الشعر الأصلية والعميقة ، السياب فيما كتب ، محمود درويش فيما يكتب ، أدونيس فيما يكتب ، هؤلاء أذكّهم على سبيل النموذج لا على سبيل الحصر ، استطاعوا أن يكونوا حاجة ، وما يزال ما يكتبونه حاجة . ويُشد نزار قباني ويُحفظ . ما نقرأ في هذه الأيام لم يستطع أن يكون حاجة لا بالنسبة للشباب ، ولا بالنسبة للمثقفين ، ولا بالنسبة للجمهور العام البسيط ، ولا بالنسبة للمتخصصين أساساً . إذن ما هذا ، ولماذا ولمن يكتب؟

أنا أدعو إلى المغامرة. المغامرة هي سبيل الكشف، على أن تكون المغامرة مبصرة لا عمياء، وأن تكون نقية ومخلصة، لا مغامرة متواطئة ومتأمرة. وعندئذ نضيء لنا، بالتأكيد تعطينا شيئاً. وإذا كانت المغامرة طيبة وخيرة ومخلصة وواعية ومبصرة، بالتأكيد تعطيك شيئاً، وحتى إذا عثرت لا تعثر عثرة مميّة إطلاقاً، وتكون بالتأكيد ذات صلة بمصادر الضوء الذي به ترى.

#### □ أي دور تعطي للثقافة في معادلة التجديد؟

- الثقافة تُغني. الشعر ثقافة والثقافة تُغني على أن لا يقع الإنسان تحت وطأها. أن يكون مُضاء بها لا أن يكون محتلاً بها. هناك فرق بين أن يقرأ الإنسان ويضيء في داخله ما يقرأ، بحيث يسلط هذا الضوء على تجربته ويرى كثيراً من التفاصيل من خلال هذا الضوء، مثل الثقافة العامة، وهناك من يقرأ فينهر بما يقرأ، ويُستعمر بما يقرأ ويُحتل إحتلالاً كاملاً فيأتي مسلطاً ما يقرأ على كل قيمة، ملغياً ما له هو، وحالاً مله ما جاء به، عندئذ ينبت نباتاً في غير ترتيبه، ويضع أحكاماً على غير ما وُضعت له من إنتاج، ومن هنا يصير الخلط بالقيم، ومن هنا نقرأ شعراً بالفاظ عربية لكنه بتركيبة غير عربية، تماماً مثل المترجمين الجدد الذين يؤلفون باللغة التي يعرفونها ثم ينقلونها إلى اللغة الجديدة بأسلوب مضحك جداً لأن تركيب اللغة الأجنبية غير تركيب اللغة العربية. التسلسل المنطقي لتلك اللغة غير التسلسل المنطقي لهذه اللغة. كمثال نقول إن الصفة تسبق الموصوف في اللغة الإنكليزية مثلاً «بلاك أنك» ولا نقول في العربية «أسود حبر». عندما ينقل الشخص أشياء هجينة وغريبة تماماً على لغته ومناخه وتجربته الخاصة، عندها يكون محتلاً.

#### □ ما هي ينايبك الشعرية؟

- أنا لي نوعان من ينايب: ينايب أفترض أن الناس كل الناس استقوا منها وأنا واحد منهم، وعلى رأسها القرآن الذي قرأته بعمق وحفظت الكثير منه، ولهذا لغتي أحياناً إذا تقصدت أجعلها لغة قرآنية تماماً. والتراث العربي القديم وبشكل خاص الشعري، وحتى الخطابي أيضاً، ولكن الشعري بوجه خاص، وفي الأخص المتنبي بالذات الذي حفظته تقريباً كاملاً. هذه ينايب عامة. طبعاً أنا بحكم تخصصي بالأدب العربي قرأت الأدب الجاهلي وصدر الإسلام والأموي والعباسي والفترة المظلمة وحفظت الكثير جداً. إذا قلت لك إنني أحفظ أكثر من مئتي ألف بيت من الشعر الجيد فأنا لست

مبالغاً أبداً. من النثر أيضاً ما لا يعد ولا يُحصى من صفحات كتب النقد القديمة. كنت أقرأ قواعد اللغة العربية بأكثر من خمسة أو ستة مراجع كبيرة من هذه القديمة جداً الصفراء الأوراق.

ولي يناعبي الخاصة أيضاً التي تقف نشأة الطفولة على رأسها بين أنهاء العمارة وشواطئها ومزارعها. تربيتي، بيتي. اشتراكي في التظاهرات الوطنية وأنا طفل، مخاضات السياسة.

أحياناً أستغرب كيف أستطيع أن أستنهض تفاصيل صغيرة جداً لطفولتي البعيدة تماماً، استعيدها بوضوح غريب جداً. وربما كان هذا سبباً أساسياً من أسباب كتابتي، أو سراً من أسرار كتابتي خاصة في أدب الأطفال، أنا أكتب كثيراً أدب أطفال، ومن أفضل شعري شعري للأطفال. إنني أستطيع أن أتذكر تفاصيل، كأنني أرى نفسي وأنا عمري خمس سنوات، أرى نفسي أمامي ماثلاً وأنا الآن عمري ٥٥ سنة. أعود إلى الوراثة نصف قرن وأرى نفسي، أكاد أتذكر الثوب الذي ألبسه، والمكان الذي كنت فيه، والكلمة، والكلمة التي قلتها. هذه المسائل تعطيني أحياناً مادة كتابة هامة. لذلك أنا إنسان أحب الحياة بكل جوارحي، ولهذا تجدني أعيش الحياة بكل أعماقها. أعمق اللحظة التي أعيشها بالقدر الذي أستطيعه. لهذا أحياناً إلى قاع البحر وأستخرج المحارة منه ولا يهمني أن تتقطع أصابعي وأنا افتحها بحثاً عن اللؤلؤة. أجازف هذه المجازفة، أغامر. عندي استعداد من أجل الشعر أن أغامر، أن أعطي. هذه تجربتي، حياتي الخاصة. أو أين أجد الشعر وكنوزي الخاصة في الشعر. أنا قارئ جيد أيضاً لكنني غالباً أتوقف عن القراءة بعد زخم كبير منها لأنني أخشى من سقوط ما أقرأ في ما أكتب. وقد حصل هذا لي أحياناً وهذا أوصي به دائماً الشباب ولكنني أحياناً أجدهم يسقطون عن عمد.

أنا من الذين يرون أن الشعر كان في زمن يؤخذ البيت منه، يأخذه ناشر جيد فيحوّله إلى موضوع كبير، إلى مقالة كبيرة. وصرت في زمن أرى الشعراء يأخذون من الناشرين معاني ويحولونها إلى قصائد. هذه مسألة غريبة، هذا زمن معكوس، زمن نثري..

قد يكون أكثر يناعبي عطاء هو بساطتي وطبقتي وحيي لكل شيء لأنني إنسان الامس الحياة بكل مسامات جسدي، أفتح كل مسامات جسدي للهواء وللنور، ولست

محتجباً لا عن شيء ولا عن أحد. وكل ما في داخلي معروف وواضح. لا أختفي كعوامة الثلج إطلافاً، ومن هنا أنا معرض للحر والبرد، للظلمة والضوء بكل مسامات جسدي، ولهذا أعرفها. أعرف الحر ما هو، وأعرف البرد ما هو، وأعرف الجوع ما هو وقد عرفته تماماً. وعرفت الظلام ما هو، وعرفت الضوء الساطع لأنني تعرضت لكل ذلك. من هنا حتى دمويتي في الكتابة واضحة. أنا عنيف جداً عندما أكتب لأنني أمتص كل ما يصل إلي، وعندما أزفره أزفره بنفس العنف الذي امتصصته به.

□ كيف تشعر أنك أمام نصّ إبداعي؟

.. أحياناً عندما أرى صورة لا أدري لماذا أقشعر، عندما تمسك بموسى حاذة جداً تمرّ على الجسد مروراً سريعاً، ولا تحس أنك جُرحت. لكن فجأة تشعر أنك في جرح عميق، جرحك وراح من دون أن تحس كيف جرحك. الإبداع يجرح بهذا الشكل، يجرحك بدون أن تحس. أنت تُبهر، تُؤخذ تماماً. يخطف العين ويخطف القلب ويجرح بشكل نظيف تماماً، بحيث لا يُدرك. هي هذه الهزة العنيفة يرتجف الإنسان لحظة.

أسرار الإبداع كثيرة. لا تستطيع أن تحدد سراً معيناً منها إلا بنتائجه. نتيجة الإبداع هي هذا الوجوف في القلب أحياناً. الإنسان يهتز هزة سريعة، ويحس أنه مثل النجم الذي قطع السماء وترك ألف خيط من الضوء.

(القبس ١٩٨٦/٦/١٢)

## مع عبد الله البردونني

□ ما هو الإبداع؟

- الإبداع هو الذي ينقلك إلى عالمه وتشعر أنك انقطعت عن عالمك. كذلك هو تجربة جديدة لرؤية جديدة تعبيراً وتفكيراً. وأظن «التفكير» هنا أهم من التعبير، والرؤية أهم من الشكل، لأن الإبداع قد يأتي في القليل، قد يأتي في أي مكان من الممكنة. فالإبداع هو الدهشة كظاهرة كونية غير مألوفة، ومفاجئة. تقرأ القصيدة وكأنك أمام مفاجأة لم تتوقعها ولم تتوهم احتمالها.

□ وما هي الحداثة؟

- هناك إجابة ولا يمكن أن تكون إجابة بدون حداثة، مع أنه يمكن أن تكون هناك حداثة بدون إجابة. لو تقرأ لأمثال ابن خفاجة الأندلسي:

وألقى عصاه حيث تلعب بالحصى جنوب وتلهو بالغصون شمالاً  
فكأنما بين الغصون تنازع وكأنما بين المياه جدالاً

لا تجد هذه الصورة المدهشة في نتاجنا الشعري القديم كله. قد تبدو في الشعر المعاصر أنسنة الأشياء، والتفكير من خلال الأشياء، وتفكير الأشياء من خلال الإنسان. ولكن هذا حصل في ذلك الحين. هذه رؤية حديثة، أنسنة الأشياء وجعل الكائنات نحس حساً إنسانياً وتجادل وتصارع تصارعاً وتجادلاً إنسانياً.

□ وكيف تستقبلون في اليمن مقولات اللبانيين: قصيدة النثر وقصيدة البياض واغتصاب اللغة وما إلى ذلك؟

- نحن لا نستقبل هذا فقط، بل هناك من يكتب القصيدة النثرية ومن يكتب القصيدة الشفوية عندنا في اليمن. لم يكن هذا غريباً، ولنا مجرد مستقبلين، وهذه أصبحت جزءاً من ثقافة المثقفين أدبياً.



نحن لا نستنكر هذه المقولات ولا هذه الآراء، ولا هذه النقود التي تعالج هذه الموضوعات. وهذه المقولات هي تعريف أكثر منها قوساً إلى السرّ الشعري، أو إلى التجربة الشعرية. فأكثر الكتابات عن الشعر لا صلة لها بنقد الشعر ولا بالسرّ الشعري وإنما أغلب الكتابات النقدية أدب في ذاته ولذاته وليس لدراسة الشعر أو للمزيد من معرفة عالم النص الشعري.

النقود اشتغلت اشتغلاً تاماً بهذه التعميمات. أما التفصيل الذي يلج بك عالم القصيدة، وما وراء العبارة، وما وراء الدلالة، فهنا لا تجده إلا عند أقل الناس. وأظن أن كتاب مطلع القرن كانوا أعلم بالسرّ الشعري الذي تومئ إليه العبارة، وبالنسخ الفني الذي تشير إليه. اللغة تلاحظ مثلاً مصطفى صادق الرافعي، على قلة منهجيته، وعلى رجعيته الأدبية والسياسية، كان عليمًا بالسرّ الشعري وكثير الإيمان المضيء إلى معاني شعرية، وفي الأدب القديم طبعاً لأنه لم يتناول الأدب الحديث، أو الأدب الحديث بالنسبة لنقد عباس محمود العقاد. قلما تجد ناقدًا يفيد شاعرًا لأن الناقد يأتي إلى الشاعر بعد أن اكتملت تجربته وبعد أن اختلف عالمه، ولا يجد الناشئ ناقدًا يرافقه في أول خطواته، ليقوم سيره ويصّره، لأن النقاد لا يهتمون إلا بالأعمال الجميلة والجيدة التي تستحق النقد والتي يمكن أن تعطي نتائج تجعل النقد إبداعياً كالشعر والرواية والمسرح.

□ استمعت إلى كلمة «السرّ الشعري» منكم، ما هو السرّ الشعري؟

- السرّ الشعري هو كيف أفضى الشاعر بما في نفسه، وكيف تحملت اللغة هذا الإفضاء، وأي مبنى ساعده على أن يفضي بهذا السرّ النفسي، والتجربة الفريدة، وجاء في كلام سهل التناول، مألوف المعجم. كيف أمكن.

تلاحظ مثلاً أنك إذا قرأت القصيدة، تجد مقطعاً رديئاً يليه مقطع جيد، يليه مقطع أجود، فكيف تسأل عن السر، كيف بدأ الشاعر من أول القصيدة حتى وثب هنا وثبة خيالية. هذا هو السرّ الشعري لأن البيت في الشعر العمودي، أو المقطع في الشعر الحديث لا يأتي وحده، وإنما يأتي من خلال تجربة، كما تأتي الفاكهة من خلال غصون وعناقيد. فالسرّ الشعري هو كيف تركبت هذه القصيدة عند الشاعر وكيف وصلت وعن أي طريق: عن استبداه الكون، عن نضج التجربة، عن طول المراس، عن طول الغوص في الكائنات، عن امتلاك عنان اللغة. أنا أشرت قبل قليل إلى ابن

خفاجة، لقد شبه حركة الغصون والمياه بأنها جدل ونزاع. كيف تصور ابن خفاجة أن يحدث بين الغصنين نزاع، حركة كحركة الاقتتال، وكيف تصور أن خرير المياه واستباكهما وارتطامهما ببعضهما يشبه الجدال. هنا هو السر الشعري. فكيف تصور أن هذا جدل وأن هذا نزاع كالذي يحدث في الحياة، بينما هذا المعنى لم يخطر لمعاصر ابن خفاجة، لأن ابن خفاجة كان دائم الانطباع إلى الطبيعة، ويحاول أن يقول غير التقليدي في وصفها. كيف كان ابن خفاجة مضطرب النفس، وكان في عصر مضطرب، فلا يتصور إلا أن كل شيء مضطرب. لكن كيف قدر أن يعبر عن الاضطراب؟ هناك من مضطربون ولا يعبرون جيداً عن الاضطراب. هناك من يخافون ولا يعبرون جيداً عن الخوف. هناك من يفرحون ولا يبيدون الإفصاح عن الخوف. فالسر الشعري هنا الذي يعكس تجارب الحياة العامة، وفي قول يمكن أن يُسمى شعراً ويعطي صورة غير المباشرة التي ألفتها لهذا الكائن. أو غير التي توقعتها. كنت تتصور من الذي يصف لك الماء والغصون، أن يتحدث عن الجمال والصفاء والبهاء والطهارة وجمال الطبيعة، وهذا هو الوارد في وصف الشعر القديم. ما كنت تتوقع أن يقول هذا إن بين الغصون جدالاً، وبين المياه نزاعاً، وأن الريح تعبت كما يعبت الطفل بالغصون.

فهم السر الشعري هو معرفة الأدوات التي أخرجت هذا المعنى. معرفة الأدوات. هو كان في القديم التشبيه، سيكون في الحديث الرؤية وسيكون طبعاً الرمز، وسيكون الأسطورة. لكن هذا باللغة فقط، باللغة وحدها دون أن يحتاج إلى رمز، دون أن يحتاج إلى قناع، بدون أن يحتاج إلى إقحام أسطورة، أو توظيف أسطورة.

□ على صعيد مكونات الشاعر، والفنان عموماً، هناك الفطري وهناك المكتسب. هل تعتقد أن الرتب قد رُتبت في الطبيعة كما كان يقول ابن باجة الأندلسي؟ وما الذي يمكن أن تضيفه الثقافة؟

— ما من شك في أن الثقافة والمزيد من الثقافة ليس إلا صقلاً للأصالة النفسية. فلا يمكن لقراءة الشعر والمزيد من قراءته أن تخلق المرء شاعراً إلا إذا كان شاعراً في أصل تركيبه كما قلت: قد رُتبت في الطبيعة الرتب. إذا كان هناك شاعر أصيل، أو كاتب أصيل، فالثقافة مجرد صقل، مجرد استنفار مواهب، مجرد تحريك ملكات، وليس مجرد نقل آلي. فهذه الثقافة ليست إلا كما تسمد أرضاً. لكن هل يزرع السهاد بدون أرض؟

كذلك كنت أشير إلى أن السر الشعري الذي نقول عليه هو من صنع الأصالة ولكن تخصّبه الثقافة . ولكن لو انقطع الشاعر عن التأقّف، وكان أصيلاً، لما انقطع عن إنتاج الشعر .

□ لم أسألك بعد عن «البردوني» هذه، أصلها . .

.. عندما جئت أول مرة إلى صنعاء لم يسألوني: ما اسمك، وإنما قالوا من أين أنت؟ قلت من البردّون، فصنعوا اسمي فوراً . . وهذا شائع في البلاد العربية وربما في غيرها . يسألونك من أين جئت فتقول من اللاذقية فيسمونك اللاذقي أو اللاذقاني، تقول جئت من بيروت فيسمونك البيروتي . يُسمى هذا اللقب المكاني، وهو شهير في اللغة العربية كالمصري، كالبغدادي، كالشيرازي، يسمى اللقب المكاني وهو في اللغة العربية الذي لا يشعر بمدح أو ذم، وإنما هو النسب المكاني الذي يشبه النسب العائلي . .

لا شك أن لبردّون، بلدي، أثراً كبيراً في شعري . لقد أحدثت من المخزون، وكان هناك كثير من التصورات والذكريات للريف وحياته، وللنبات وحفيفه، ووقع الأمطار، وحركة الأغنام، وبراءة الإنسان هناك . ولكن هذا لم يتبرعم ويتبلور كصور شعرية، إلا بعد أن تجلت الملكة التي تقدر أن تقتصر هذه الذكريات في أبيات أو في قصائد .

الطبيعة عندنا تشبه الطبيعة عندكم في لبنان إلا أنها عندنا ليست كثيرة المياه ليس فيها أنهار تنبع من الجبال وتصب في الجنوب . كلها مجرد جدال صغيرة في مناطق نادرة، وآبار . اليمن ينقصها المياه الجوفية، وإنما تعتمد على الأمطار .

في قصائدي أيضاً إشارات إلى القات، إلى أنه رمز محلي، وإلى أنه خصوصية يمنية . .

لم أجرب القات إلا فترة قصيرة ثم تركته، إنما ليس القات مخدراً كالمخدرات التي تضرّ بالصحة . ليس كالحشيش، كالأفيون، كالهرويين، وليس حتى كالحمر، هو يبدو كاليرة، أو كالقهوة . . هكذا . .

حاولوا منعه عندنا في مطلع السبعينات بعدم التوسع في غرسه. لم يكن هناك مشروع لاقتلاعه. إنما بدأت دعوات بعدم التوسع والزيادة في غرسه، والذي يتعاطاه كمن يتعاطى سيجارة، كأس بيرة، تشعر كذا بشيء من النشوة الخفيفة، وليست غيبوبة. . .

(القبس ١٩٨٩/٨/١٤)

## مع عبد الله راجع

□ متى شعرت بأنك أصبحت شاعراً؟

- لا بد من وقت طويل لكي أشعر بأنني امتلكت الأداة الفنية. لا بد من مرور عشر سنوات على تجربة الكتابة الشعرية لكي أشعر مثل هذا الشعور. الجيل الذي سبقني كان جيل عذاب فعلاً، جيل عذاب فعلاً على مستوى فنية الكتابة، على مستوى مؤسسي، لأنه جيل حاول، لأول مرة في تاريخ الشعر المغربي، أن يؤسس قصيدة مغربية، أي أن يكتب قصيدة مغربية بمعنى قصيدة لا تقرأها لتحسّ داخلها بصوت أي شاعر آخر.

إذن كان لا بد بالنسبة لي على الأقل من مراعاة هذا الجانب لأقتنع بأنني فعلاً شاعر عليّ أن أخلق لنفسني مساراً شعرياً حتى لا أكون مغايراً، ولكن كان لا بد أن أخلق مساراً شعرياً يميزني أولاً لكي أتأكد من أنني فعلاً أصبحت شاعراً. وقد اقتضى مني ذلك مرحلة من الزمن لا أعتقد أنها قصيرة هي في حدود العشر سنوات. ولكن عندما اقتنعت بأنني أستطيع أن أكتب كما ينبغي أقدمت على تجربتي الأولى.

بداياتي الأولى كانت بدايات استخدمت فيها أصواتاً متعددة. كان شعراء النهضة هم المفضلين عندي ثم تلاهم في مرحلة تالية شعراء آخرون ينضوون تحت لواء التيار الرومنطقي بشكل عام. أيضاً كان ذلك ممزوجاً بإعجاب الشعر الفرنسي في قممه الرائعة: بودلير، فرلين، رامبو، وغيرهم.

ولكن هذه مرحلة، مرحلة لا بد من المرور بها. ولا أعتقد أن هناك شاعراً يبدأ تجربة الكتابة من فراغ، فلا بد من التمرس. لا بد من الاحتكاك بأصوات الآخرين قبل الادعاء بأنك تملك صوتك المتميز.

□ قلت: قصيدة «مغربية»، لا قصيدة عربية.. هل تعتقد بوجود إمكانية لإنتاج قصيدة مغربية خالصة أو خاصة؟

- لتتفق أولاً على أن هناك شعرية عربية، داخل هذه الشعرية العربية توجد خصوصيات. نقول: الشعر العربي في المغرب، الشعر العربي في الجزائر، في سورية، في العراق.. ولكن هناك فرقاً بين أن نقول «شعر عربي» في الدولة الفلانية و«شعر عربي» في دولة أخرى.. هناؤكد على الخصوصية بحكم أن تجربة الكتابة هي أولاً وقبل كل شيء تجربة فنية، تجربة فنية لا أعتقد أن أحداً يزعم أنها ملك مشاع للجميع. ثانياً أعتقد بأن هناك خصوصيات أخرى، على سبيل المثال إيقاع الشعر. حاولت في دراسة أكاديمية أن أبرهن أن الإيقاع المسمى خبيباً هو أصلح الإيقاعات لشاعر ينتمي إلى المغرب لسبب بسيط هو أن الدارجة المغربية خبيبة بطبيعتها. نحن في المغرب عندما نتكلم شفويّاً نكثر من السكون. يرد السكون كثيراً في لهجتنا. انتهت إلى هذه الحقيقة منذ مدة طويلة، واشتغلت على الخبب بشكل مستمر حتى إنني نشرت فيما بعد ديواناً كاملاً ركبت فيه هذا الإيقاع: الخبب، لإيماني بالفكرة التي ذكرت، ولإيماني كذلك بأنني أستطيع أن أكتب شعراً يعبر عني إذا ما حاولت أن يكون هذا الشعر ممتطياً صهوة الخبب.

أعتقد أن الخبيبة في الدارجة المغربية هي طبيعة أولاً وتشكل خصوصية الإيقاع في الكتابة الشعرية. وعندما انتقل من المغرب إلى أي قطر عربي آخر أعتقد أن الخبيبة في الإيقاع تخفّ. تخفّ مثلاً في اللهجة المصرية. اللهجة المصرية لا أعتقد أنها خبيبة. هناك خصوصيات على المستوى الفني. هذه الخصوصيات هي التي تبيح لي أن أعتقد جازماً بأن هناك شعراً مغربياً، وأن هناك شعراً سورياً وشعراً لبنانياً وشعراً عراقياً. ولكن هذا الاختلاف في المستوى الذي ذكرت لا يلغي أن هناك حقيقة واسعة هي حقيقة الشعر العربي.

□ أحب أن أتعرف بواسطتكم إلى حقيقة الشعر المغربي. أنا أعترف بوجود نقص في ثقافتني لهذه الجهة.. ما هو الشعر المغربي؟ ما هي خصائصه الأخرى غير التي ذكرت؟ ماذا أعطيتكم في المغرب من إبداع الشعر؟ من هم شعراء المغرب؟  
- الشعر المغربي ليس حديثاً. تجربة الشعر المغربي قديمة. هناك كتابات شعرية، ولكن هناك شعر وهناك شعر آخر. يصعب الاتفاق على هذا المصطلح. هناك ممارسة

شعرية، ولكن أعتقد - وهذا رأيي الخاص - أن الشعر المغربي، أي الشعر الذي يملك خصوصيات مغربية، بدأ متأخراً بالقياس إلى بقية الأقطار العربية. هذا الشعر بدأ مع مرحلة الاستقلال السياسي في المغرب، وبالتحديد مع مرحلة الستينات، مع أصوات شعرية لها أهميتها كتبت منذ بدايات عهد الاستقلال وما تزال مستمرة في الكتابة أمثال أحمد المجاطي والدكتور محمد السريغيني ومحمد الحمار. هذه أسماء حاولت أن تؤسس ما يمكن الاصطلاح على تسميته بالقصيدة المغربية.

الجيل الذي أتى بعد هؤلاء جيل تخرج على أيديهم. جيل من تلامذتهم. تلامذة بمعنى أن هذا الجيل الجديد درس الشعر والكتابة الشعرية، واكتوى بتجربة الكتابة الشعرية على أيدي أولئك سواء في مدرجات الجامعة أو عن طريق الاتصال المباشر.

إذن كان لا بد من أن يخطو هذا الجيل خطوة أخرى أجراً إذا ما قورنت بالخطوة التي أنجزها الجيل السابق. وبالفعل تعددت الأزهار في حديقة الشعر المغربي وتلوّنت. كنّا نجد في بداية السبعينات اتجاهات متعددة. غير أن السؤال الذي طرحت هو على قدر كبير من الأهمية. ماذا قدّم الشعر المغربي للشعر العربي بشكل عام؟

أعتقد أن ما يمكن أن يقدمه شعر في جزء من هذا العالم العربي لا يمكن أن يفصل عمّا سميّناه خصوصية. يبدو أن خصوصية أي شعر هي الإضافة. نحن نحتاج الآن إلى هذه الخصوصيات، إلى تعدد هذه الخصوصيات، لأنه بتعددّها يمكن أن نصل إلى مستوى أكثر تقدماً. هذه الخصوصيات هي ما يمنح الشعر فرصة أن يطور نفسه، وأن يسمح لنفسه بالادعاء بأنه قدّم شيئاً جديداً.

□ على صعيد تجربتكم أنتم بالذات أحبّ أن تقودني إلى عالمك الشعري. . لمن تكتب؟ لماذا؟

- أكتب الشعر. . لا أخفي عنك أنني أطرح هذا السؤال على نفسي دائماً لا سيما عندما أكون في مواجهة الجمهور، في الأمسيات الشعرية. لماذا أكتب؟ لا أخفي عنك أنني في كثير من الأحيان لا أجيب إلاّ إجابة واحدة: «لأنّ قَدري هو أن أكتب». يتحوّل الشعر في كثير من الأحيان في حياة الشاعر إلى سكن. الشعر هو العالم كما ينبغي أن يكون لا كما هو كائن. في كثير من الأحيان حين تفلت صورة الواقع من يد

الشاعر تأتي القصيدة لتخلق العالم الحقيقي ، والعالم الحقيقي على الأقل بالنسبة للشاعر الذي كتب القصيدة .

بالنسبة إليّ أرى أن أجمل العوالم الممكنة هو العالم الذي أخلقه ، العالم الذي ينبثق من بين أصابعي . وأركز في الكثير من الأحيان داخل السؤال نفسه على نقطة ما قبل الكتابة . في الكثير من الأحيان أحسّ بأنني عندما أنهزم على مستوى الحياة اليومية لا أجد مكاناً ألوذ به أجمل من القصيدة . تعطيني هذه القصيدة فرصة أن أعود إلى الحياة من جديد بأسلحة جديدة . وفي رأيي أن اللحظة التي يحسّ من خلالها الشاعر بحقيقة من هذا النوع هي أصفى اللحظات وأسبق اللحظات في الآن نفسه .

لهذا السبب قد يصبح السؤال لمن تكتب سؤالاً يتجاوز نفسه في الكثير من الأحيان . المفروض أنك لا تكتب لتؤسس شيئاً على المستوى المادي الملموس . . ولكن هذا المستوى المادي الملموس ربما يتغير أو يغير نفسه استجابةً لطموح الشاعر ، أو استجابةً لطموح حساسية شعرية . بمعنى آخر أن الشاعر لا يكتب من أجل هدف قريب . صحيح أن الشاعر يساهم في تنظيف الوجدان الاجتماعي . صحيح كذلك أن الشاعر يغير ، ولكن تغييره يظلّ على المستوى البعيد لا على المستوى القريب .

لمن أكتب؟ لقارئ محتمل ، لقارئ مفترض . وقد أكتب لقارئ موجود الآن . وقد لا أكتب إلاّ لنفسي . وقد لا أكتب إلاّ لأن العالم الذي أعيشه عالم يحتاج إلى أن أحدث فيه شرخاً لكي يلبي مطلبي . قد لا أكتب ذلك إلا لكي أحسّ بأنني لست معزولاً . إن الواقع لا يشكّل هذه «النحن» الجماعية . يحتاج إلى هذه «الأننا» التي تكتب . عليّ أن أقتحم هذه «النحن» ، وعليّ أن أستحوذ عليها بدلاً من أن تستحوذ عليّ

من هنا كنت دائماً أعجب ، وفي الآن نفسه أفهم جيداً وأدرك جيداً ، بأن يقول رجل كنيته : لا يوجد فنّان يطبق الواقع . يطبق الواقع أو يقبله هكذا على علّاته ، لأن الكتابة الشعرية هي حاجة لأحداث شيء معين . والإنسان لا يحتاج لأحداث شيء معين إلا لأن هذا الشيء المعين غير موجود أصلاً في الواقع .

□ وخططك الشعرية المقبلة؟

- ليس هناك خطط . عندي ديوان جديد سيصدر قريباً بعنوان «وردة المتاريس» فيه مجموعة قصائد هي تطوير لنفس التجربة التي يمكن استخلاصها من الديوان



الثالث، محاولة المزج بين الشعر والسيرة الذاتية، محاولة لخلق تلاحق بينها.

□ إنني أعتقد أن من مشاكل شعرنا الحديث قلة الموضوعات التي يعمل عليها الشعراء، كأن موضوع كل القصائد واحد. . بيننا الدنيا مملوءة بالموضوعات. .

- ألا ترى معي أن الموضوع الواحد قد يؤكد حقيقة الآخر الواحد الذي يواجهه الشاعر؟ نستطيع الاتفاق على أن يكون واقعنا الواحد الذي نواجهه يفترض هذا الصوت الواحد. لم لا يكون موضوع الغربة، موضوع القمر، وموضوعات أخرى. . ولكن من قال لنا إن جدول أعمال الشاعر العربي يتصدره الغربة أو يتصدره القمر؟ هناك أشياء على رأس الأولويات. أنت تشير إلى مشكلة، إلى صورة الواقع في القصيدة العربية، صورة الواقع العربي داخل القصيدة العربية، صورة الذات المتكلمة داخل القصيدة العربية. طبعاً من المفروض (ويين قوسين) أن تكون الصورة واحدة لأن الواقع واحد. فعندما أنتهي من الأكل أستطيع أن أتأمل هذه الزهور. ولكني أحتاج أن أكل الآن قبل أن أتأمل هذه الزهور.

□ أي تغيير يحدث الشعر؟

- سبق لي أن تحدثت في هذا وسأفصله. التغيير الذي يحدثه الشعر يحدثه على المستوى البعيد. التغيير الذي تحدثه السياسة هو تغيير جذري، تغيير سريع. الشعر، لا. الشعر يغير، يساهم في إحداث التغيير، ولكنه يساهم في ذلك على المدى البعيد، يؤهل للتغيير ولكنه لا يغير. أداة الشعر هي اللغة، واللغة تحتاج إلى وعي، والوعي يحتاج إلى حساسية، إذن هي تحتاج إلى شروط موضوعية في الأساس.

المسألة هنا ليست مسألة آنية، مسألة ظرفية. على المدى البعيد يشغل الشعر استراتيجياً.

نعم الشعر يغير الواقع بهذا المعنى. ولكن هناك وجهاً آخر للعملة. لكي نتأكد من أن الشعر يغير على المستوى البعيد، يحتاج الشاعر أولاً لكي لا يحس بانعزاله عن الواقع الذي يرفضه أصلاً، إلى أحد وجهين: إما أن ينخرط في الجماعة (الانخراط في الجماعة يعني قبوله بالأمر الواقع) وإما أن يدفع الجماعة إلى الالتحاق به، ولا أعتقد أن شاعراً حقيقياً يقبل الوجه الأول. الشاعر الحقيقي لا يقبل إلا وجهاً واحداً هو الوجه الثاني. كل كتابة شعرية هي في الأساس محاولة لدفع هذه «النحن» الجماهيرية للالتحاق بالشاعر، للالتحاق «بالأنا» المتكلمة داخل النص الشعري. عملية من هذا النوع لا

يمكن أن تحدث بين عشية وضحاها. يحتاج الأمر إلى وقت، إلى سنوات، يحتاج لا إلى شاعر واحد، يحتاج إلى حساسية شعرية. يحتاج كذلك إلى شروط موضوعية تعمق هذه الحساسية وتنمّيها في اتجاه معين لكي يلي الواقع هذه المتطلبات التي ظل الشعر ينادي بها من أيام هوميروس ولا يزال ينادي بها حتى الآن ولا يتحقق منها شيء على الإطلاق. القيم الإنسانية ما يزال الشعر يدافع عنها، قيم الخير، الحق، الجمال، المحبة. قيم، ربما من منظور شعري، أخفقت كل السياسيات في تحقيقها. كل السياسات، كل الاتجاهات الفكرية والسياسية والإيديولوجية حاولت أن تحقق شيئاً من هذه القيم، ولكنها لم تفعل شيئاً من ذلك في منظور هو شعري..

□ ولكن ألا تلاحظ، من جهة أخرى، أن الشعر يتخلف سواء في العالم وفي عالمنا العربي، وبذلك ينعدم دوره هذا. لماذا يتقهقر الشعر اليوم وتزدهر أجناس أخرى كالرواية مثلاً؟

- إذا تأملنا خارطة الكتابة في العالم العربي نجد أن الشعر لا يزال في مركز الصدارة. خذ على الأقل من الناحية الكمية، نجد أن عدد الشعراء أكبر وأضخم من عدد الروائيين بكثير. على مستوى الكيف كذلك. على مستوى الكيف لدينا شعراء أكثر مما لدينا روائيين وكتاب قصة.

لكن أتفق معك على أن الرواية لا تزدهر إلا في لحظات معينة من تواريخ الأمم. الرواية تزدهر عادة في لحظات المنعطفات التاريخية الكبرى لأن الرواية بحكم تعدد المناخات داخلها أقدر على التقاط مجريات الواقع داخل هذه المنعطفات التاريخية في حياة الأمم.

قد يكون صحيحاً من هذا المنطلق أن الفترة التي يعيشها العالم العربي الآن، ويعيشها العالم الثالث بشكل عام، هي لحظة منعطفات تاريخية كبرى فيكون ازدهار السرديات بشكل عام، والرواية بشكل أخص، ازدهاراً طبيعياً من هذا المنظور.

ولكن للشعر أيضاً كلمته. فعندما تزدهر الرواية وتزدهر القصة يزدهر كذلك الشعر. ونحن لدينا التجربة الغربية بكل غناها وخصبها، إن الشعر كذلك قادر على أن يطور نفسه. قد لا يكون لدينا شعراء ينحون هذا المنحى، ولكن العيب ليس في الشعر بقدر ما هو في الأساء التي تمارس الكتابة الشعرية.

□ لقد لاحظت أنك تكتب الشعر على طرائق الشعر العربي وأساليبه . قد لا تكون تكتب القصيدة العمودية . ما هي أسبابك؟ هل لأنك تعتقد أن هناك قانوناً شعرياً عربياً حوله ينبغي أن يدور الإجتهد ولا مجال للخروج من إطاره؟

- عندما نقول «شعر» نستبعد المصطلح القانوني . لا علاقة للشعر بالقانون . ليس هناك قانون ، الشعر فوضي في أساسه ، فوضي جميلة ، فوضي منظمة أقصد . ليس انسياً . فوضي جميلة منظمة . الشعر خرق لكل ما هو جاهز ، لكل ما هو ثابت ، لكل ما هو سكوني . ولكن هناك أصول ينبغي أن تُحترم . هناك أصول ينبغي أن تُقدّس . هذه الأصول أسميها أنا المبادئ الأولية للكتابة : اللغة ، طرائق التعبير ، ولك بعد ذلك أن تخترق ما تشاء . لك بعد ذلك أن تخترق العالم إن شئت . كن قادراً على اختراق العالم واخترقه ، ولكن اخترقه بأداة طيعة ، اخترقه بأداة سليمة .

فيما يخص نقطة وردت في سؤالك ، تتعلق بالتفعيلة والشعر التفعيلي . أنا أجد راحتي عندما أكتب الشعر بالطريقة التفعيلية لسبب بسيط هو أنني تمرست بالكتابة بالتفعيلة إلى حد أصبحت معه التفعيلة بالنسبة إلى جزءاً من مكونات عالمي الشعري . أنا لا أكتب الشعر عامودياً بطريقة الخليل بن أحمد . لا أكتب قصيدة النثر لاقتناعي الكثير بأن القصيدة التفعيلية لم تستهلك بعد كل طاقاتها . إنها ما تزال قادرة على العطاء . ولدينا نماذج متعددة لأسماء شعراء كبار يكتبون الشعر التفعيلي ، وأنتمجوا ثماراً غضة وقدموا قصائد رائعة جداً .

□ وهل تلحق قصيدة النثر بالشعر؟

- هذه مشكلة لم يُحسم فيها لحد الآن . قصيدة النثر هل هي ابن شرعي للشعر العربي أم لقيط؟ المسألة لم يُحسم فيها بعد ، وأعتقد أن الحسم في مسألة من هذا النوع عبثي اعتباطي . عندما تؤسس قصيدة النثر نفسها ، عندما تقدّم ما يُقنع ، ستكون ابنة شرعية .

أنا شخصياً أرى أن شعراء كثيرين يكتبون قصيدة النثر ولكن أقلية قليلة منهم تستطيع إقناعي بأن ما تكتبه فعلاً يمكن أن ينتمي إلى ما أسميه أنا شعراً . أنا لا أربط الشعر بالوزن ، ولكن أرى أن هناك شعريّة ينبغي أن تتحقق . هذه الشعريّة أجدها

داخل القصيدة والتفعلية ولا أجدها في الكثير من النماذج التي تسمح لنفسها بأن تُسمى قصائد نثر.

هناك تجارب لشعراء كبار كتبوا شعراً تفعلياً رائعاً، وكتبوا قصائد نثر رائعة. صحيح أن هناك تجربة، ولكن كما ترى اختلط الحابل بالنابل. لدينا ركام، وركام هائل من الكتابات الشعرية لا يستطيع المرء معه إلا أن يتحوط وأن يمشي بحذر، وأن ينتظر.

أعتقد شخصياً أن التجاوز والتخطي عندما يمسّ حتى الأصول التي ينبغي أن تُحترم لا يصبح تحدياً ولا يصبح تجاوزاً على الإطلاق. إنه اعتداء سافر. بشكل أدق، أقول إن هناك أصولاً ينبغي أن تُقدّس. اللغة. صحيح أن اللغة جبهة من الجبهات التي يحارب الشعر فيها. اللغة كذلك معرضة للاختراق من طرف الشاعر. صحيح حسب نظرية جون كوهين التي تعتمد الاختراق أساساً.

ولكن هناك أشياء لا ينبغي مسّها. فأننا مثلاً لا نستطيع أن أطمئن إطلاقاً إلى بيت شعري غير مركب تركيباً سليماً. طبعاً هناك فرق بين سلامة التركيب وبين إحداث خرق داخل ما هو مألوف من التعابير. إذن عندما اخترق حتى الأصل الذي ينبغي أن يُقدّس، يصبح اختراقاً أهوج. هنا لا اخترق، هنا أعتدي. وهناك فرق بين الاعتداء والاختراق.

هناك تجارب متعددة. أعتقد مثلاً في تجربة الشاعر الفرنسي الكبير كيوفيك أنه رجل موهوس باختراق اللغة الفرنسية. ارتو، تجربة رينه شار مثلاً وأعداد أخرى من الشعراء الفرنسيين، ولكن لا أحد من هؤلاء يمسّ اللغة في عمقها. يقدّم إليك تراكيب تستطيع أن تطمئن إلى أنها فعلاً تراكيب فرنسية.

ولكن عدا هذا كل شيء مباح أمام الشاعر. كل شيء مباح لأن يمارس الشاعر داخله لعباً طفولياً بريئاً، وهو ذلك اللعب الذي يحدث عندما يمسك الشاعر العالم فيغيره، أو ينسفه ثم يعيد تركيبه، وفق هيئة وصورة جميلة.

□ والحداثة؟

- الحداثة في رأيي ينبغي أن تكون بهذا الشكل، هي اختراق وتجاوز، صحيح. هي إعادة تركيب للعالم. هي محاولة خلخلة، ولكن على ألا يمسّ هذا

الاختراق حتى الأشياء التي ينبغي أن تنفق عليها أولاً، الأشياء الأساسية، الأدوات التي لا غنى للشاعر عنها.

□ وهل تعتقد أن التحديث في مجال الآداب والوجدان يتغير بنفس السرعة التي يتم بها هذا التحديث في ميدان العلوم والتكنولوجيا؟ .. هل أنت مع «الحدائث» أم مع «التجديد»؟ التجديد أسلم برأينا لأنه يأخذ من القديم ومن العصر معاً، بينما الحدائث تفترض إلغاءً كاملاً لكل ما سبق ..

- ربما هذا ما روجه بعض الدعاة وتصورهم أن الحدائث تتنافى مع الأصل. هذا تصور. ولكن هناك تصوّر مغاير يرى أن الحدائث لا تتنافى مع الأصل. الحدائث تطوّر للأصل. الحدائث قد تكون في الكثير من الحالات غصناً جديداً ينمو في شجرة هي الأصل.

□ وكيف حققت معادلة الحدائث في شعرك؟

- أنا لا أزعّم أنني شاعر حديث. أنا لا أقول إنني شاعر كلاسيكي أو شاعر حديث أحدث قطيعة مع التراث، أو شاعر تجاوز أو تخطى .. أنا أكتب، أمارس الكتابة أساساً. إذا كان لأحد الحق في أن يصنعني وفق اتجاه، فهذه مهمة النقد والنقاد.

□ ألا ترى أن كثرة التنظير عند الشاعر تفسد غريزته الشعرية؟ الشاعر المنظر ..

- لماذا لا نقول مثلاً إن الشاعر يكون شاعراً جيداً بمقدار ما هو منظر جيد؟ يجوز ..

□ وهل يمكن أن يكون منظر بريئاً؟

- وهل هناك منظر بريء؟ لا يوجد منظر بريء على الإطلاق. لتنفق على أن ليس هناك منظر بريء. حتى الكتابة غير بريئة. لا توجد كتابة بريئة على الإطلاق. كتابة نص كتابة غير بريئة. التنظير للنص كذلك تنظير غير بريء. أعطني ناقداً واحداً بريئاً في هذا العالم أعطك شاعراً بريئاً.

□ أعرف ذلك. ولكن الشاعر عندما ينظر يبرر طريقته أو أسلوبه، الناقد قد يكون أكثر حرية وأكثر براءة. . عندما ينظر الشاعر فالمنظر هنا يعمل في خدمة مآرب الشاعر نفسه. .

- أنا أرى أن كثرة اطلاع الشاعر على المدارس النقدية واحتكاكه بهذه المدارس أمر جيد. تجربته في التنظير قد تغني تجربته الشعرية، تجربة الكتابة الشعرية في الكثير من الأحيان. هناك فرق وفرق عميق بين أن تجمع بين الوجهين معاً وبين أن تجمع بين الوجهين معاً وتتحرك لتفيد على المستوى النقدي وتفيد على مستوى الكتابة الشعرية وتتحرك بين هذا، وتجمع بين الوجهين معاً وتبتعد عن الموضوعية. يجب أن تتحقق الموضوعية في ممارسة الكتابة النقدية. ولكن أعتقد شخصياً أن اطلاع الشاعر على ثقافة عصره، والإدلاء بدلوه في ميدان التنظير والنقد يغني على العكس تجربته الشعرية ويقدم بين يديه سلاحاً قوياً لتطوير تجربته والاستمرار في تصوره للكتابة.

لا أنسى أن اليوت أشار إلى شيء من ذلك حين زعم بأن خير النقد هو النقد الصادر عن شعراء. ولعله يبالغ شيئاً ما في وجهة نظره، ولكن معه كامل الحق.

□ كتب أحياناً كتابات نقدية جيدة وإن قال إن نقده لا قيمة له. .

- كتب كتابات جيدة في الأصوات الشعرية. أشياء جميلة جداً.

□ هل لك طقوس معينة في كتابة الشعر؟

- أكتب الشعر في كل مكان، تحضرني لحظة الكتابة هكذا بشكل مفاجيء فتبعدي عن أي عمل أكون منهمكاً فيه. تدفعني إلى الانزواء ربما، إلى الانعزال بنفسي، إلى ممارسة الكتابة بهوس، بشكل انفعالي، ولكنها لحظات ليس لها وقت، وغالباً ما ترتبط ببعض التداعيات. بعض التداعيات تدفعني دفعاً إلى الإحساس بأنني امتلأ وبأنني مقبل ربما على ولادة جديدة. ولكن كل ما أنا متأكد منه هو أن لحظة الكتابة لديّ لحظة كئيبة جداً. لا أدري لذلك سبباً ولكن أعرف جيداً أنني لكي أكتب قصيدة عليّ أن أمرّ بامتحان عسير، امتحان نفسي غريب جداً.

□ وهل هناك موضوعات معينة يدور عليها شعرك؟

- قصيدي يختلط فيها ما هو ذاتي بما هو موضوعي. إنني أتحدث عن نفسي ولكن في الوقت نفسه أحسّ بأنني أتحدث عن الجيل كله. وحيناً أتحدث عن الواقع الذي.

أعائشه أتحدث عن نفسي . ليس هناك تناقض بين ما هو ذاتي وبين ما هو موضوعي .  
ولكن أحسّ بأن الواقع يشغلني كثيراً . الواقع الذي أعيشه . أحسّ بأنه ليس  
كما ينبغي أن يكون ، وبأن هناك عالماً جديراً بأن يُخلق . هناك عالم يحتاج إلى أن نساهم  
جميعاً في خلقه هو هذا العالم الذي نتحقق فيه على الأقل بعض القيم التي ينادي بها  
الشعر .

□ لكل شاعر أسرة معينة ، ما هي أسرته في بستان الشعر العربي قديمه  
وحديثه؟ أين تجد نفسك؟

- ما أزال أجد نفسي مع أبي الطيب المتنبي ، ولا أخفي عنك أنني أعود أحياناً  
ليالي متابعة إلى ديوانه ، إلى كتاب العرف الطيب في شرح ديوان المتنبي ، أقرأه  
بتمعن ، يعجبني أن أعاشر المتنبي كثيراً ، بعد المتنبي كذلك أحسّ بأنني أوغل مع أبي  
تمام في مآهاته الفنية ، في فن الكتابة . هذا الرجل مهووس بالتغيير ، بإحداث خراب  
داخل هذا العالم . يعجبني كثيراً أن أرافقه . وفي الآن نفسه كذلك أجد نفسي ،  
أحياناً ، مع بعض شعراء التيار الرومانطيقي الفرنسيين ، مع مالارميه على الخصوص  
وبودلير ، الأول في شغفه بنحت العالم نحتاً جديداً ، والثاني في مغامراته الكتابية .

□ وفيما يتعلق بالمتنبي بالذات ، إلّا أنّ انتهيت أنت بشأنه؟ ما هي صورته في  
ذهنك؟

- أبو الطيب المتنبي قمة القصيدة العربية ما في ذلك شك . الرجل الذي شكل  
في عصره ظاهرة جديدة لم تتحقق لحدّ الآن هي أن تقول ما تريد أن تقوله شعراً كما لو  
أنك تقوله نثراً . رجل طوّع اللغة إلى الحدّ الذي أصبح بإمكان أبي الطيب أن يتحدث  
إلى غيره شعراً . وأعتقد أن مسألة من هذا النوع ليست مسألة في متناول أي واحد .  
مسألة لو تحققت الآن لوجدنا أنفسنا أمام شاعر استطاع أن يحقق لنا هذه القدرة ، إذن  
لكان وجه الشعر العربي الآن مغايراً لما هو عليه .

□ بدون شك هو نبات غريب وفذ في تراثنا .  
- هو تلخيص للعبقريّة العربيّة . الرجل الذي تحوّلت اللغة في يده إلى أداة  
مطوّعة . تصور معي في بيت ضاع من ذاكرتي الآن . إنه منتهى البلاغة . يستعمل  
أداة النداء لا يردفها بالنداء . أداة نداء ثم فعل الأمر ، «يا . . .» فإن الناس فيك  
ثلاثة مستعظم أو حاكم أو جاهل . . . أو يستعمل أداة الجرّ «من» يحذف النون ويترك

الميم فقط. يستعمل «الأل» يدخلها على المضارع، هذه التي شُغف بها الشعراء المعاصرون، كما لو أنهم اكتشفوها. أشياء كثيرة وجميلة جداً ورائقة. بصرف النظر عن الجوانب الدلالية التي تذخر بها أبياته.

#### □ وفي الشعر العربي الحديث والمعاصر؟

- طبعاً لا أحد ينكر أن هناك أسماء لها أهميتها: بدر شاكر السياب مثلاً. لا أحد ينكر. أو يقول إن الرجل لم يقدم شيئاً. إنه قمة في عصرنا، قمة شعرية. لو تسنى للسياب أن يعمر قليلاً لكان قدم أشياء رائعة جداً. هناك صلاح عبد الصبور، أمل دنقل، أدونيس أيضاً في بعض قصائده. أدونيس شاعر جيد، وآخرون. شعراء لهم أهميتهم ولهم وزنهم ولهم عطاؤهم. طبعاً خليل حاوي لا أحد يشك في قدرته. أنا ذكرت بعض الأسماء لا من باب الحصر، بل على سبيل المثال. وإلا فهناك أسماء لها لمعانها.

#### □ هل كل ديوان لك تجربة معيّنة بالذات؟

- في مجموعتي الشعرية الأولى «المدن السفلى» الذي نُشر سنة ١٩٧٦ حاولت أن أقنع نفسي بأنني وصلت إلى مستوى أن أقدم للقارئ مجموعة من أشعاري. طبعاً كان ذلك نتيجة إحساس بأنني قد استطعت أن أخلق لي صوتاً له تميزه. مع ذلك أعترف الآن وقد مرّت أربعة عشر سنة على صدور الديوان الأول بأنه كان ديواناً معبراً عن طموحاتي الأولى. ديوان يظهر فيه الميسم التراثي بشكل أدق وأعمق. ديوان غير مقنع، ولو أن الكثير من الإخوان النقاد يرون أنه كان رائداً في وقته. كان الميسم التراثي واضحاً فيه، كنت أجرب طاقاتي اللغوية، أحاول أن أستخدم هذه الطاقات، أحاول استخدامها بشكل أكثر دقة.

في تجربتي الشعرية الثانية «سلاماً وليشربوا البحار» حاولت أن أزواج فيه بين الشعر والكاليفرافية فيما يمكن تسميته بالقصيدة البصرية. طبعاً القصيدة البصرية والقصيدة الكاليفرافية هذه تجربة ظهرت في المغرب منذ بداية الثمانينات واهتمت بأنها سرّ ربالية جديدة، وأن الواقع في عالمنا لا يتطلب مثل هذه السورالية الجديدة، تزويق وزخرف وزيادة. وأشار البعض إلى أنها تكرر لبعض مشاهير العصور الوسطى. غير أن طموحي آنذاك لها كان طموح بعض الأصدقاء، كان أن نعيد إلى العين براءتها. أن نقرأ القصيدة وفي الوقت نفسه نراها. أن نستغل على المستويين معاً. كان في رأينا آنذاك



أن العين لكثرة ما دُجنت، ألغى دورها داخل القصيدة، وأننا تبعاً لذلك مطالبون بأن نعيد إلى النص الشعري هذه الحاسة. لقد تعودنا أن يُلقى النص الشعري، أن يخاطب النص الشعري الأذن أكثر مما يخاطب أي شيء، أي عضو آخر، أي حاسة أخرى. فلو وُفقنا - وكان هذا هو طموحنا - في أن نضيف إلى الأذن العين، كان سيكون شيئاً رائعاً.

على أية حال، هي تجربة لم تعمّر طويلاً، جاء الديوان الثالث «أيادٍ تسرق القمر» الذي فاز بالجائزة، وهو ديوان حاولت أن أعبر من خلاله بصدق عن تجربة رجل يدعى صالح الشندائي، ولكن مع ذلك وردت في آخر الديوان بطاقة تعريف بهذا الرجل. هذا الرجل بعض قسماته قسماتي، والبعض الآخر من قسماته إن لم يكن من قسماتي فهو من قسمات نفس الذي يعايشني. كل قصائد الديوان تقريباً تشكل في مجملها سيرة ذاتية لرجل، هذا الرجل فيه شيء مني. في معاناته لواقعه، في مواجهة نفسه، في وقوفه أمام المرأة عارياً ليكتشف نفسه وسط هذا العالم مفرغاً من كل قوة، أعزل يواجه العالم في كثير من اللحظات بنبضه فقط، وفي لحظات أخرى يحس نفسه قادراً على إحداث تغيير داخل هذا العالم.

هذه تجربتي. طبعاً ما يزال الطموح كبيراً ولكن هذا ما وصلت إليه تجربتي.

(القبس ١٩٩٠/١/٢٢)

## مع عبد الوهاب البياتي

□ بعض النقاد المحدثين يقولون إنك انتهيت كشاعر . .

- إنني أعتقد أن هؤلاء النقاد لا يقرأون، بالنسبة للنقد الأوروبي والعربي الجاد تعتبر أعظم الأعمال الشعرية التي كتبتها هي التي كتبتها في نهاية الستينات، وفي السبعينات والثمانينات. بل إن إنتاجي في تصاعد بمقارنة ديوان «ملكة السنبلة» أو «قمر شيزار» أو «كتاب البحر» أو «سيرة ذاتية لسارق النار» أو «قصائد حب على بوابات العالم السابع» بآخر دواوين لي تمتد من نهاية الستينات إلى نهاية السبعينات. هذه الأعمال يعتبر النقاد الذين كتبوا عنها في حين صدورها أنها تمثل قمة نضوج الشعر العربي وليس شعري فقط. فكيف يكون الأمر إذن؟

إن بعض النقاد ربما لم يعودوا يتابعونني، أو توقفوا هم واستقالوا من النقد.

مثل هذه الأقوال كنت أسمعها منذ كنت أكتب القصيدة الأولى أو الكتاب الأول. عندما أصدرت «ملائكة وشياطين» هلل له النقد واستقبلوه بترحاب شديد. وعندما صدر ديواني الثاني قالوا إنه أفضل من الأول وهكذا تسير الأمور. لا يزال بعض المتأدبين، وكذلك بعض الجامعيين ومدعي النقد، يعتبرون أن ديواني الأول «ملائكة وشياطين» الذي كان باكورة أعمالي هو من أفضل أعمالي أو أفضلها. . وهكذا الأمر. البعض يعتبر أن ديواني الآخر «أباريق مهشمة» هو الأفضل أو «قمر شيزار». . حتى النقاد، وكذلك القراء، ينتمون إلى أجيال أو ثقافات مختلفة واحساس معين أيضاً. وكما يقول الشاعر: لا يدرك الشوق إلا من يكابده.

أنا أعتقد أن الشعر ليس عرض رقصات أو عزفاً موسيقياً، إنه معاناة. ولا يمكن لقارئ أن يتذوق هذه القصيدة أو تلك، أو هذا الديوان أو ذاك، إلا إذا كان قد عانى التجارب الموجودة فيها. إن الكتاب الذي أصدره عبد اللطيف اللعبي باللغة الفرنسية وهو يضم آخر أعمالي، وهي خمسة دواوين، اعتبر النقاد في أوروبا أنه

أعظم ديوان شعري أجنبي يترجم إلى لغة أوروبية في القرن العشرين، بل إنهم اعتبروا أن شأن هذا الشعر في المستقبل سيكون شأن شعر عمر الخيام أو جلال الدين الرومي وسواهما من عظماء الشعراء الذين جاؤوا من الشرق. مثل هذا الرأي يكتبه نقاد لهم منزلة كبيرة.

لكنني أعتقد أن الأحكام السليبية على شعري لا ينشرها إلا شعراء ونقاد صغار. تكون في مهرجان يحضره ألف أو ألفان ولكنك لا تجد سوى خمسة شعراء. هناك زحام على الينابيع كما ترى، ولكن ينابيع الشعر تظل عصية جداً. ليس الشعر خلافة أو وراثة على الإطلاق. في الماضي كان خليفة يغتال خليفة آخر لكي يحل مكانه، ولكن هذا غير ممكن بالنسبة للإبداع.

عندما أذهب إلى قطر عربي أجد إن الجمهور يفضلني على كل الشعراء العرب مجتمعين. وحتى هذه اللحظة، أشعر أنني محبوب من الناس ومقروء ومشهور أكثر مما كنت قبل خمس سنوات أو عشر أو عشرين سنة. فما السر في ذلك؟ هناك شعراء لا يذكرهم أحد الآن مع أنهم لا يزالون أحياء، لا يذكرهم أحد حتى في الكتابة. إن هذا ليس إدعاء. ألا تلمسه أنت مثلاً لكاتب وناقد؟ ألا ترى أن هناك اهتماماً كبيراً بي سواء في الشرق أو في الغرب؟

لقد تُرجم شعري إلى الروسية والإسبانية والألمانية والإيطالية والسويدية والإنكليزية، ونال شهرة كبيرة لا على أنه شعر عربي مترجم، بل لأن العالم يعتبره من أهم الشعر العالمي. في هذا المصاف يضعونه.

إن كتبي التي ترجمت إلى الفرنسية أو الإسبانية مثلاً لم تُترجم عن طريق الميليشيات أو المنظمات أو الطوائف أو من يدفع، وإنما اختيرت اختياراً حرّاً، وقامت المؤسسات الثقافية، اليسارية أو الوطنية، والبعيدة عن أن تكون ميليشيات أو طوائف أو مذاهب، بطبعها وإصدارها. وقد راجت رواجاً كبيراً ونفدت.

هناك شعراء آخرون كأدونيس يُنقل شعرهم إلى اللغات الأوروبية. ولكن أدونيس يدخل تحت مظلة التبادل الثقافي بين الأنظمة، في هذه الخانة يدخل نقل شعر أدونيس إلى اللغات الأجنبية. وكذلك يدخل في باب مؤسسات الغزو الثقافي الخفية، في باب الإمبراطوريات الخفية للثقافة في العالم. في هذا الحيز يدخل أدونيس. إنني

أقول هذا الكلام على مسؤوليتي، ليس اغتياباً لشخص أدونيس، أو تهجماً عليه، فليني أحترمه كإنسان ولكني أتكلم كشاعر.

شعر أدونيس غير مقبول لدى القارئ العربي، أو لأنه عصي الفهم. هذا إن لم يكن عبارة عن ثروة لغوية منظومة. كيف تسنى لمن ترجموا شعره إلى الفرنسية أو سواها أن يترجموه؟ هناك فبارك، مؤسسات ثقافية خفية تزرع شعراء ومجلات أخرى. ألم تكن مجلة «حوار» مجلة مزروعة؟ ألم يثبت أن المخابرات الأمريكية هي التي زرعتها وبشهادة رئيس تحريرها نفسه؟ ألم تكن مجلة «شعر» مجلة مزروعة؟ أليست مجلة «مواقف» مجلة شقيقة «لحوار» و«شعر»؟ هذه مجلات مرتبطة بمؤسسات ثقافية وسياسية أجنبية. ولكن هذه المؤسسات تزرع أيضاً شعراء، تصدرهم لكي تعطيهم أهمية وتستخدمهم. أدونيس يدخل في عداد هؤلاء. شعراء لا يمثلون شيئاً. أنا أعرف فرنسا جيداً، وأعرف كثيراً من المثقفين والأدباء الفرنسيين الكبار الذين يستهزئون من أدونيس وأمثاله، ويدخلونهم في لائحة التبادل الثقافي. . كما يقول المثل الشعبي: «شيلني وأشيلك»، تبادل خدمات ومنافع.

هناك فرق بين شاعر يفرض نفسه فرضاً على عصره وعلى لغته وعلى لغات أخرى، وبين شاعر يؤدي خدمات ومهام وتؤدي له مقابل ذلك أشياء أخرى.

خلال مهرجان «إبداع» في القاهرة قبل سنوات قليلة، كانت الحكومة الفرنسية تريد أن تقيم أسبوعاً ثقافياً فرنسياً في القاهرة. وفي تلك الأثناء تم اختيار أدونيس وأحد كتبه المزعومة المترجمة إلى الفرنسية لكي يُقدّم ضمن هذا النشاط، أي أن حكومة فرنسا تقيم نشاطاً ثقافياً خاصاً بثقافتها وأدبها، تُشرك فيه شاعراً عربياً مثل أدونيس. لماذا لا يشركون اراغون أو بول اليوار؟ كل هذا هو الحقيقة، وأنا أعيش في أوروبا وأعرف خفايا الأمور من ثقافية وغير ثقافية. .

إنني لا أنكر شاعرية أدونيس، وإن كنت أرى أن أفضل دواوينه هو ديوانه الأول الذي قلّد فيه نزار قباني وسعيد عقل وتغزل فيه بالقومية السورية، ثم ديوانه الثاني مهيار الدمشقي بغض النظر عن مضمونه وشعوبيته. أما أعماله الأخرى فليس لها علاقة بالشعر على الإطلاق، لا الشعر العربي ولا الشعر الأوروبي. نوع من سطو منظم وتلفيق ذكي. ولكن الأمور لا يمكن أن تخفى إلى الأبد. قرأت مؤخراً لكاتب لبناني دراسة يتهم فيها أدونيس بسرقة كتاب كامل عن قصيدة النثر نسبة لنفسه، كما

كتب لنفسه كتاب باسترناك الذي هو لم يفعل فيه سوى تصحيح بعض قصائد باسترناك المنقولة من قبل سواه إلى العربية. صححها لا أكثر بيننا المترجم الحقيقي كان سواه. أما بقية الكتاب فلم يكتبها أو يترجمها هو لسبب بسيط هو أنها عبارة عن وثائق متبادلة سياسية في الحرب الباردة وليس لها علاقة باسترناك إلا علاقة هزيلة. هذا الكتاب ليس كتاباً من شاعر ينبري للدفاع عن شاعر، وإنما هو عبارة عن وثائق في مرحلة الحرب الباردة بين الاتحاد السوفياتي والولايات المتحدة، أكثرها نتاج مخبرات. هذا هو الكتاب بالضبط. وقد نشرت أنا في مجلة «الكلمة» العراقية في السبعينات حول هذا الموضوع. وقد شاهدت بنفسي هذا الكتاب يظهر فجأة في القاهرة، على الأرصفة وفي المكتبات عندما كان اليسار المصري يُضرب ويوضع قاداته في السجون. ولكن عندما كانت الحركة الوطنية المصرية تتعش وتحقق انتصارات، كان كتاب أدونيس عن باسترناك يختفي من السوق. كأن هناك مليون نسخة طُبعت من هذا الكتاب، وعلى دفعات، ولمدة عشرين سنة. ومع ذلك فإن أدونيس لا يضع هذا الكتاب الآن في عداد الكتب التي ألفها.

□ كنتم أنتم والسياب ونازك وسائر شعراء التجديد قد قطعتم شوطاً واسعاً قبل أن يبدأوا هم في «شعر» أو سواها. .

- هؤلاء ظهروا بعد عام ١٩٥٧ وقد أرادوا أن يسرقوا الثمرة الذهبية للشعر العربي الحديث وللنجاحات التي حققها المدرسة الشعرية الجديدة التي كانت ملتزمة ليس فقط بالشروط الفنية والأدبية، بل وبالإضافة إلى ذلك بالحركة الوطنية العربية وبحركة التحرر العالمي بشكل عام. كان هذا هو الهاجس الذي دفع المدرسة الشعرية العربية الجديدة إلى التجديد. ولكن طهرت عصابة أو فئة في قطر عربي آخر، زُرعت زرعاً وأرادت أن تسرق هذه الثمرة الذهبية.

يقولون إن مجلة «شعر» قد أثرت في الحركة الشعرية الجديدة. كيف أثرت؟ لم تكن المجلة تدخل إلى أي قطر وكان توزيعها يقتصر على أصحابها، أو أمسياتها الشعرية إذ كانت تُقدّم كهدايا للذين يحضرون. أنا شخصياً لم أطلع إلا على عدد أو عديدين منها، بالرغم من أنني كنت أقيم خارج العراق. كنت أقيم في مصر مثلاً ولم تكن المجلة تصل إليها. كما كان في مصر يومها حركة تجديد نشطة دون أن يكون لمجلة شعر أي أثر فيها.

□ يُنسب لمجلة «شعر» قدرة عجائبية، فينظر أصحابها ومريديها صنعت شعر «الحداثة» الشعرية العربية..

- أنا نُبّهت منذ الخمسينات إلى المؤسسات الخفية التي تدفع مثل هذه المجلات والشعراء إلى الواجهة أو السوق، ومع ذلك لم تذهب هذه التنبيهات سدى لأن هؤلاء الجماعة قد فُضحوا. هذا الاتجاه ليوسف الخال وأدونيس قد هُزم هزيمة كبيرة، فشل فشلاً كاملاً.

تُخذ مجلة أخرى هي «حوار». لقد صرفوا عليها أموالاً كثيرة ثم فُضحت بدورها. إن المثقف الوطني الحقيقي بإمكانه أن يقرأ كل شيء، بما فيها «شعر» و«حوار» من غير أن تتغرّ مواقفه.

□ هل قرأت ما قاله أدونيس مؤخراً في إحدى المجلات العربية من أنه أحدث ثورة فنية في الشعر العربي، وأن الجميع أخذوا منه وتأثروا به؟ هل تعتقد أن القصيدة مجرد صنيع فني أو أنها شيء آخر؟

- هي شيء آخر ولكن ينبغي أن تُكتب بالشرط الفني. القصيدة لها أهداف كثيرة. خذ هذه البناية التي نجلس فيها. لقد أقيمت لكي يسكن فيها الناس، ولم تقم لذاتها. في إذاعة إسرائيل مطربون ومطربات يهود يغنون باللغة العربية ويجيدون، وهناك تحت عربي كامل في الإذاعة الإسرائيلية أيضاً. لا يوجد شيء في العالم بنظري أقيم أو يقام لذاته. كل شيء في الطبيعة هو لغرض معين، أو لدور من الأدوار. كيف نجرد الشعر من وظيفة؟ هذا نوع من الخرافة تماماً.

لقد استغلوا في نهاية الخمسينات ثغرة أرادوا أن ينفذوا منها هي مهاجمة الدعوة إلى الالتزام التي طرحتها بعض العناصر بشكل فيج، ولكنهم فشلوا لأن مفهوم الالتزام طرح نفسه بشكل آخر مغاير للجهات الأخرى. كانت هناك محاولة لتحويل مجاري الأنهار والينابيع، ولكن هذه المحاولات تمت من جهات مختلفة وليس من جهة واحدة ثم فشلت.

إنني أعتقد أن التيار الأصيل للثقافة العربية هو الذي ينتصر في النهاية، وهو منتصر الآن. إن الثقافة لا يمكن أن تُحرّف مهما فعلوا. لا بد للثقافة أن تعود إلى مجراها الحقيقي. مثل النهر العظيم، مهما تَقَم من سدود حوله كي تحرفه عن مجراه فإنه لا يلبث أن يشكل فيضاً عظيماً.

وأضاف عبد الوهاب البياتي متحدثاً عن ظاهرة هجاء الأمة العربية من قبل بعض الشعراء:

أنا أعتقد أن الشاعر ينبغي أن يكون توجه الدفاع عن الأمة التي ينتمي إليها وتراثها الروحي، عن الإنسان، فكيف يتهجم على الأمة؟ مثل هذا الشاعر له مقاصد أخرى من هجائه لأمتة منها البيع والرواج، وقد يكون التشكيك وقد يكون مدفوعاً بعوامل أخرى لا نعرفها. يجب أن نحقق في ذلك، أو نتركه «للمحققين» العدليين.

لا يوجد شاعر في التاريخ العربي هجا أمتة إلا الشعراء الشعوبيون. عندما نستقرئ التاريخ العربي لا نجد شاعراً من أصل عربي حقيقي هجا العرب. قد يهجو الشاعر إنساناً سيئاً أو رديئاً، ولكن الذين هجوا الأمة العربي منذ أقدم العصور حتى هذا اليوم ليسوا من العرب على الإطلاق. هذا شيء أكيد ويستطيع أي مدرس لتاريخ الأدب العربي أن يؤيد كلامنا. بعض هؤلاء اليوم يماشون عن قصد أعداء الأمة العربية. هم يرون أن الأمة العربية منهزمة، وأن هناك نفوذاً أجنبياً فهم يريدون أن يتسلقوا القطارات القادمة. هم يعتقدون أن العرب لن يتقدموا يوماً. حصل ذلك زمن أنور السادات في مصر إذ اعتقد بعض الشعراء والأدباء يومها أن زمن كامب ديفيد سيمتد مليون سنة فأيدوا السادات وقاموا بأعمال حمقاء ولكن عصر السادات قد إنتهى وعاد هؤلاء الكتاب بالخيبة الكبيرة.

البعض بحكم حاستهم المادية إلى النقود والجاه يعتقدون أنه عندما تحصل نكبة هذه الأمة أو تلك، أن هذه النكبة ستستمر إلى الأبد، فيبدأون بالتحالف مع الأجانب. هم يشبهون المرتزقة والجناء الذين كانوا في التاريخ، عندما تُهزم الأمة ويدخل الفاتحون يتحالفون مع الفاتحين ويتصاهرون ويتزوجون ويقومون بأعمال تجارية.

□ بصراحة، ما رأيك ببدر شاكر السياب، بنازك الملائكة؟

.. أنا أعتقد أن ما أنجزته نازك الملائكة في بدايتها كان من أروع الإنجازات في الشعر العربي الحديث، وخاصة في دواوينها الثلاثة الأولى. ولكنها مع الأسف توقفت. أهم ما حققته هو إنتاجها الأول، إلا أنها توقفت. ولكني لا أستطيع إلغائها لأنها تشكل معلماً كبيراً من معالم حركة التجديد. لنفترض أن شاعراً عربياً عاش في العصر الجاهلي أو الإسلامي أو العباسي ولم تبق له سوى قصيدة واحدة، هل نلغيه؟ ولكن

النقد كما أرى يسير في أهواء، وأغلبه نقد سطحي وصحفي لا يحمل شيئاً من الوازع الأخلاقي أو الضمير.

تسألني عن السياب. إنه في رأيي من كبار المجددين والأوائل. في جيلنا كان اسم بدر وإسم نازك من الأسماء القليلة الموجودة في الساحة. وأذكر بهذه المناسبة أن شعر السياب لم يعرف في البلاد العربية إلا في أواخر الخمسينات عندما ظهرت مجلة «شعر». السياب معظم شعره نُشر في العراق والمجلات العراقية، إنما شعري في «أباريق مهشمة» نُشر خارج العراق. هذه أود الإشارة إليها هنا لأن تأثر الشعراء العرب كان بشعري أنا وليس بشعر السياب. من الخمسينات إلى عام ١٩٥٧. السياب شاعر عُرف خارج العراق بعد عام ١٩٥٧، لكنه كان معروفاً جيداً في العراق. هذا ليس للمفاضلة، لكن كحقيقة تاريخية. أما الذين يكتبون فلا يعرفون هذه الأشياء، بينما في تاريخنا هي ثابتة. عندما تراجع الآن أي مجلة عربية كانت تصدر خارج العراق لا تجد أي قصيدة للسياب، إنما جميع شعري نُشر في مجلة «الأديب» ومجلة «الآداب» ومجلة «الرسالة» المصرية ومجلة «الثقافة». لم أنشر قصيدة واحدة من «أباريق مهشمة» أو «ملائكة وشياطين» في العراق على الإطلاق لأنني لم أكن أستطيع ذلك وكانت أشعاري ممنوعة تماماً.

أحياناً كانت بعض المجلات العراقية تعيد نشر قصائد لي نُشرت في الخارج.

أيضاً ديواني «أباريق مهشمة» الذي نُشرت قصائده خارج العراق عاد وُجّع وصدر في العراق. وللأمانة أقول إن بعض قصائدي في تلك الفترة نُشرت في مجلة «الثقافة الجديدة» في العراق التي كنت أسهم في إصدارها. ولماذا لا يتحدث النقاد عن مجلة «الثقافة الجديدة» وهي مجلّة خطيرة وأهم من مجلة «شعر» بمليون مرة؟ لقد حملت «الثقافة الجديدة» تيار الشعر الجديد المرتبط باليسار والحركات الوطنية في العالم وطرحت مفهوم الالتزام الذي يختلف عن المفهوم الجدانوفي على سبيل المثال. هذه قضية غربية. أنا أعتقد أن مجلة «الثقافة الجديدة» لو كانت تصدر في قطر عربي آخر لوضعت في طليعة مجلات التحديث. ومن هنا سوء القصد.

الذي يريد أن يبحث عن دور المؤسسات والمجلات الثقافية العربية عليه أن يبحث عن جميع هذه المؤسسات والمجلات ويدرسها دراسة جيدة. أنا أعتقد أن مجلة «الثقافة الجديدة» لعبت دوراً كبيراً في الشعر العراقي، ليس فقط



في القصائد التي نشرتها، بل في الدراسات الموضوعية والمترجمة عن وظيفة الفن والشعر والثقافة. وقد حمل كل ذلك دماً جديداً.

فيما يلي يتعلق بالشعر المترجم الذي يفخر جماعة مجلة «شعر» بأن المجلة قامت به، أقول إنه صدرت ترجمات عديدة للشعر الأجنبي في كل الأقطار العربية قبل «شعر» وأفضل مما ترجمته «شعر». ترجمات مجلة «شعر» كان يقوم بها بعض التلاميذ الذين كانوا لا يعرفون العربية ولا يعرفون اللغة التي يترجمون عنها. وكانت الأعمال المنقولة تصلح لهم فيما بعد. كان أدونيس على سبيل المثال يقوم بتصحيح اللغة والقواعد.

وعندما نعود إلى كتاب الدكتور عبد الواحد لؤلؤة عن قصيدة «الأرض الخراب» للبيوت نكتشف أن هؤلاء الدهاقنة مثل أدونيس ويوسف الخال لم يكونوا يعرفون اللغة الأجنبية بشكل جيد. «فسننونا سنونو» يصبح في العربية عند أدونيس ويوسف الخال: «ابلع ابلع»، فالبلع كما ترى كان الهاجس، وليس طيور الشعر. كانت ترجمات مجلة «شعر» ترجمات ملفقة. وأنا أعتقد أنها قد روجعت من قبل انطوان مقدسي وهو موظف في وزارة الثقافة السورية. والأستاذ مقدسي قد ينكر ذلك الآن ولكني أنا متأكد منه. إن المقدسي أيضاً أشرف على تصحيح ترجمة أدونيس لأشعار سان جون برس ولو لم يحصل هذا الإشراف لكان هناك تأليف جديد لأشعار سان جون برس بالعربية. هذه حقيقة فلماذا الكذب؟ هذه مسألة لو فعلها شاعر عربي آخر لقامت القيامة عليه. ولكن هناك محاولات قصدية لتلميع بعض الناس وتهيتهم لأمر ما في المستقبل. نحن ليس لنا مصلحة في الدفاع عن هؤلاء الناس. لماذا؟ أمن أجل عيون الشعر؟ أنا أعتقد أن هؤلاء أعداء للشعر. ليس هؤلاء علاقة أصيلة بالثقافة العربية. لماذا أكتب باللغة العربية إذا كنت لا أحب العرب وأحتقر تراثهم؟ إنني ساعتها أذهب إلى الشيطان وأكتب بالسنسكريتية، أو حتى العبرية. هذا ما يحصل مع الأسف مع هؤلاء. إنسان لا يجب تاريخ أمته، لا يشعر بالانتماء له أو لها، ويكتب بلغة هذه الأمة، ويريد أن يكون الشاعر الأول فيها. كيف؟

هو يفخر بالفنية ويقول إنه الشاعر الفنان الأول بالعربية. إلى هذه الدرجة مفصولة الفنية عن القومية، عن العروبة، عن الثقافة العربية؟ هذا لا يمكن. هذه مسألة لا يتطرق إليها إلا القليلون، ولكن آن الأول لقولها.

□ كثيراً ما يتحدث جماعة مجلة «شعر» عن فضل للمجلة في الترجمة . .

- الذين ترجمت لهم مجلة «شعر» من الأدباء الأمريكيين أو الأوروبيين هم على العموم من الأدباء الصغار، أو أدباء الدرجة الثالثة أو الرابعة. إن الكلام عن تأثير في مجرى الحركة الشعرية العربية لا يكون بهذه النماذج. حتى أليوت، الذين ترجموا له بعض قصائده لم يترجموها إلا بصورة مشوهة. لم تقدم مجلة «شعر» أي ترجمة منهجية من حيث الاختيار، ولا ذوقية. ذوقهم قد يكون أفضل ولكن لا يوجد منهجية. من الناحية السياسية يلاحظ أيضاً أن أميركا بعدما تبين أنها مهزومة في فيتنام، قدمت «شعر» أشعاراً عن الحرب الفيتنامية. ترجموا أشعاراً لشعراء فيتناميين. كان شعر هؤلاء شعراً عادياً جداً إذ يبدو أن الشعر الفيتنامي ليس متطوراً كما يجب: فالتعبير مباشر، وساذج وتعبير بسيط عن المشاعر الوطنية . .

ولكن هذا أيضاً سوء قصد من «شعر» وذلك لكي تبين المجلة أن هذا الشعب الذي يحارب أميركا هو شعب متخلف في وجدانه ومشاعره ولذلك نشره في «شعر». هذا الشعر لو نُشر في مكان آخر فلن نحكم عليه هذا الحكم. ولكن يريدون أن يخلقوا بطريقة غير مباشرة نوعاً من المراجعات في ذهن القارئ.

«شعر» نشرت في الفترة الأخيرة حتى مختارات من الشعر السوفيياتي، ولكن الترجمة كانت رديئة جداً. كما أن تقديم هذه المختارات من الشعر السوفيياتي كان مقصوداً منه استعادة ثقة مفقودة، لكي يستفيدوا، لكي تستمر المجلة، ولكن الأمر لم يكن بهذه السهولة.

□ ولكن للبنانيين وجهاً في تجديد الشعر غير وجه مجلة «شعر».

- الإسهامات اللبنانية تمت عبر الشعراء اللبنانيين العموديين، على يد الأخطل الصغير وأمين نخلة والياس أبو أبو شبكة وسعيد عقل ولكن الشعراء اللبنانيين الذي كتبوا شعر التفعيلة كانوا أتباعاً للمدرسة العراقية، وهي المدرسة الوحيدة التي بدأت التجديد بمعناه الحقيقي والتي كانت هي المهيمنة باستمرار إلى نهاية الخمسينات. جاء شعراء التفعيلة اللبنانيون والتحقوا بالركب. نزار قباني لم يكن يكتب شعر التفعيلة على الإطلاق، كان يكتب شعراً عمودياً، ولكنه وجد أن هذا الشعر يروج أكثر من شعره فترك نفسه يكتب أحياناً شعراً تفعيلياً.

كذلك أدونيس نجده في دواوينه الأولى التي تمتد إلى سنة ١٩٥٦ و ١٩٥٧ يعتمد

الشكل العمودي . هؤلاء أرادوا أن يستولوا دون جدوى على كل مكتسبات الشعر الحديث، ويحولوا المجرى لأن الشعر الحديث كان في الحقيقة حركة ثورية على مستوى الشعر وعلى مستوى الإرتباط بقضية هي القضية الوطنية. ما صنعه هؤلاء، أي أدونيس ومجلة «شعر»، كان عملاً مضاداً، ثورة مضادة في داخل الشعر العربي، لا في داخل الشعر العربي الحديث فقط، بل في داخل الشعر العربي في كل تاريخه. هذه هي المسألة .

إذا اعتبر أدب هؤلاء أدب أقليات فأنا أعتقد ان كل الأقليات في العالم لها حق التعبير بلغتها القومية، ولكن على ألا تعادي الأمة الكبيرة التي تعيش بين ظهرانيها. أنا قرأت لأقليات تعيش في البلقان وآسيا الوسطى وفي بعض أقطار الشرق الأوسط، ولكنها تمجد وطنها الذي تعيش فيه وتتحدث عنه كوطن، ولا تهاجم الأمة التي تستظل بها.

هي أقليات ثقافية ولكنها ليست «نخبة» في الأمة أو الوطن. النخبة تمثل الأغلبية، أما هذه فهي فعلاً أقلية.

عندنا في العراق قوميات متعددة تكتب أدباً وشعراً بلغاتها القومية: الكردية أو السريانية وسواها، ولكنه أدب وطني وثوراني يشبه الأدب المكتوب بالعربية، فيه نفس التيارات والمشاعر ولو أنه كُتِبَ بغير العربية.

وكذلك في أوروبا هناك أقليات تعيش بين ظهراني الشعوب الكبرى: في إيطاليا، في الولايات المتحدة نفسها أقليات لا تكتب باللغة الإنكليزية، منهم الهنود الحمر، بالرغم من أنهم سكان البلاد الأصليين، إلا أنهم لا يشتمون وطنهم. وإذا انتقدوا السياسة الأمريكية فإن شأنهم شأن أي ناقد أمريكي آخر ينتمي إلى القومية الأكبر.

ظاهرة شتم الأمة ظاهرة غير موجودة إلا في الوطن العربي لأنه وطن تعرض للغزو باستمرار منذ القديم إلى اليوم. فهذه الظاهرة تُغذّي باستمرار في القرن العشرين، هناك التكنولوجيا ووسائل الإعلام ولذلك من السهل تغذية هذه الظاهرة. ربما في السابق كان الأمر أكثر صعوبة. وهذا ما نسميه بالغزو الثقافي. أنا أحترم الأقليات القومية والثقافية في أي قطر من الأقطار وكما قلت فإنني أعتقد أن لها الحق في التعبير بلغتها الخاصة، ولكني أرى إن ما يكتبه هؤلاء في شتم الأمة العربية إنما هو إساءة

للاقلية قبل كل شيء. عندما ينتمي شخص إلى أقلية ويكتب بلغة الوطن الأم ويشتم هذا الوطن الأم، ألا يسيء بذلك إلى أقليته؟

من العصر الجاهلي إلى اليوم، لم تظهر هذه الظاهرة إلا في القرن العشرين. أمثال هؤلاء في الماضي كانوا صغاراً، مثل مهيار الديلمي، ليس لأنهم قُمعوا، بل لأن أحجامهم لم تكن أكثر من ذلك. مهيار الديلمي عاش وكتب - ديوانه مطبوع وموجود في المكتبات - ولم يتعرض أحده بالقمع لا حياً ولا ميتاً.

□ قرأت مرة أن التاريخ الوطني لشعب من الشعوب لا يمكن أن يكتبه أجنبي عن هذا الشعب، لا يمكن أن يكتبه مستشرق مثلاً.

- المستشرق برأيي أرحم من هؤلاء الذين نتحدث عنهم. المستشرق على الأقل غلص المهمة ندب نفسه من أجلها، غلص لوطنه وطروحات وطنه.

إن الجميع يعرفون أن الشعوية الجديدة قد هُزمت. يوسف الخال ليس له أثر أو قيمة على الإطلاق. وأدونيس يحتقره الجميع في كل البلاد العربية. حتى بعض الشباب الذين تأثروا به قناعة بأنه شاعر وحسب ليس له دوافع، قد تنكروا له وشتموه واتهموه بالغش واللصوصية والكذب والنفاق والتلون. ولو رجعنا إلى الكتابات التي كُتبت قبل عشر سنوات نجد أن الذين قد قسوا عليه وهاجموه وفضحوه هم الذين تتلمذوا عليه، أكثر من سواهم. وهذا برهان آخر.

ويخجل الآن أي شاعر عربي شاب أن يعلن انتسابه إلى أدونيس. هو يخجل من ذلك. لي أصدقاء كثيرون من الشعراء الشباب في العالم يرفضون أن يعلنوا أنهم تأثروا بأدونيس، مع أنهم قد يكونون تأثروا به. هم ينكرون ذلك كأنهم يعتبرون هذا التأثير عاراً عليهم، لا لكونه شاعراً، بل لأنه هذه «المؤسسة» الثقافية والسياسية المعروفة. كتاباته تحمل هوية ثقافية معينة، ومنذ أن وصفه جلال صادق العظم في هامش أحد كتبه بأوصاف معروفة، حصلت أيضاً تقلبات جديدة عنده. في هامش صفحة من كتاب صغير لجلال صادق العظم وصف فيه تقلبات أدونيس وشعوذاته، حصلت أيضاً تقلبات جديدة عند أدونيس.

حتى الجهات الأجنبية التي تتبنى مثل هؤلاء الأشخاص، عندما تعرف أنهم قد يسببون فضيحة لها تتخلى عنهم. وهذا ما يفسر برودة بعض هذه الجهات الأجنبية تجاههم.

(الحوادث ٢٩/٤/١٩٨٨)

## مع عمر أبو ريشة

### □ أي مذهب لكم في الشعر؟

- لي مذهب خاص في الشعر مختلف عن مذاهب شعراء الشرق والغرب. أنا عندي قصيدة وليس أبيات. الناحية العلمية أثرت كثيراً على توجيهي. أنا لم أدرس الأدب بالعكس كنت ذا اتجاه علمي. الطريقة التي يدرسون بها الأدب طريقة عقيمة جداً. تحولت إلى العلوم وتخصصت بالكيمياء العضوية. درست في لندن وتأثرت باللغة الأجنبية واحببتها. وأول ما كتبت الشعر كتبت باللغة الإنكليزية. تعرّفت هناك على اللورد هيدلي وعلى المستشرق نيكلسون الذي كتب عن التصوف، وعن اللغة العربية كتاباً ليس له مثيل في العالم لحدّ اليوم. وكنت وأنا تلميذ طلبت من الحكومات العربية أن تدرّسه في المدارس لكي تخلص من هذه الطريقة العقيمة التي تدرّس بها اللغة العربية والعياذ بالله. كل تلميذ لديه وعي لا يجد في الطريقة التي يدرسون بها اللغة العربية إلا العقم. لنيكلسون كتاب اسمه «العربية أم اللغات» واللورد هيدلي قضى تقريباً ربع قرن وهو يتجول في البلاد العربية، وهو يتقن جميع اللهجات العربية. وقد أصبح فيما بعد رئيساً للمؤتمر الإسلامي في الثلاثينات. وقد تعرفت عليه يومها وكنت تلميذاً. وقد تأثرت به كثيراً وأشهد بأن له تأثيرات كبيرة على حياتي في قضايا الأدب.

### □ كنتم تتحدثون عن مذهب لكم في الشعر.

- مذهبي في الشعر هو أن عندي قصيدة وليس بيتاً أو أبياتاً. البيت عبارة عن شيء تزييني. عندي فكرة. الفكرة أكثر الأحيان تكون غريبة. مثلاً البارحة حاولت أن ألقى بعض القصائد على هذا الطراز ثم غيّرت رأياً لأن الناس غير معتادين على سماع مثل هذا الشعر. خذ مثلاً مسألة الخجل وما الذي كتبه الأجانب عن الخجل عند المرأة. مثلاً: وعرتها خمرة الخدّ خجول، واحمرّ من خفريها خدّاك. إلى آخره.

هذه الصور كلها لا تركب على عقلي. لا تركب على عقلي بأي شكل من الأشكال لأنها أشياء قيلت كثيراً. هذه المرأة التي يصل طهرها إلى درجة عدم شعورها بالقبلة. لم يكن هناك شيء انعكس من عقلها الباطن على وجهها. خرجت من المحاضرة وقبلتني فتاة عمرها أربعة عشر عاماً. كانت معجبة. قمت وكتبت: طوّقت مقبلة فما اثنت حائرة ولا رنت تدلّلاً / ولا درت وجنتها من خجل تبدّلاً. هذا كلام فاضي، تافه، ألف واحد قاله. إلى أن وصلت إلى القول: كأنها في طهرها أظهر من أن تحجلاً. هذا البيت لي. هذا بيت له قوة وأفضه فرضاً. «هي أظهر من أن تحجل» غيرت بذلك كل المفاهيم الشرقية والغربية.

وهكذا كتبت كل شعري. العلم أفادني كثيراً. العلم وليس الثقافة. كل الشعراء العرب والشرقيين والغربيين درسوا آداباً والأدب كلها كما تعرف من وتيرة واحدة. أنا درست علماً. الناحية العلمية هي التي أثرت عليّ في التوجيه الشعري.

□ ألم تجد بعض التعارض بين العلم وبين الشعر؟ وكيف يفيد العلم الشعر؟ وكيف يفد العلم الشعر؟

.. لا، لا، بالعكس. العلم هو الذي وجهني. إذا مات أحدهم، وهو شاعر مثلاً، سوف تقرأ مراثي كثيرة، مبالغت من نوع: كذا فليجلّ الخطب وليفدح الأمر / فليس لعين لم يقض ماؤها عذراً. توفيت الأمال بعد محمد / وأصبح في شغلٍ عن السفر السفراً.

هذه مبالغت. أنا مات لي صديق شاعر هو الأخطل الصغير لم أكن أنا من مذهبه الشعري. لكل شاعر مذهب خاص، كما تعلم. لما مات كنت أنا سفيراً في النمسا. دعوني لأتكلم. جاءني فكرة هي أن الشاعر عندما يموت، الكل يدرون بموته ما عدا بناته، وأعني «بناته» هنا قصائده. تظل هذه القصائد تُغنى إلى أبد الأبدية. الموضوع جاء في رأسي، قلت:

نديك السمح لم يخنق له وتر	ولم يغب عن حواشي ليله سمر
بنات وحيك في أرجائه زمير	يهزها المترفان الزهو والخفر
تيمت وهي لا تدري ونشوتها	من كل عنقود ذكرى كنت تعتصر
رواقص تحمل السلوى وتسكبها	وليس تعلم ما الدنيا وما القدر
على تأودها الإغراء ملتفت	وفي تلفتها التحنان منهمر

ونحن من حولها انضاء غربتنا      وأنت عنا وراء الغيم مستتر  
نبدي لها غير ما نخفي ولوعتنا      تكاد في صمتها للشوق تعتذر  
فلا تلمها إذا لم تحبُ بسمتها      ولم يعكّر صدى الحانها كدرُ  
لم يبلغ الخبر الناعي مسامعها      عن مثل هذي اليتامى يُكتمُ الخبرُ

لم أقل لها إن أباه مات، هي ليس عندها خبر أن أباه مات. تظل تغني إلى أبد  
الآبدين. هذه تغني حباً، وتلك تغني ألماً، وتلك تغني لوعة. كل واحدة تغني شيئاً.  
قصيدة طويلة كلها موحدة بكلمة واحدة. الأبيات التي قلتها لك عبارة عن شيء  
تزييني لا قيمة له. ألف واحد قاله. لكن أنا أعطيك فكرة لم يقلها أحد قبلي. وكل  
شعري هكذا. هناك من يقول: فلان شاعر مناسبات. الدنيا كلها بنظري مناسبات.  
الحياة كلها مناسبات. أنت أحببت. أنا. إنها مناسبات. إنها مناسبات لأن تقول شعراً. إنها  
حوافر.

ثم يقولون لك: مدارس شعرية. لا يوجد مدارس، هناك شعر أو لا شعر. أنا  
ألقيت محاضرات في هذه الأمور كلها. مثلاً عندي ٦٣ امرأة شاعرة كلها من  
المخطوطات التي رأيته في الهند. هناك مخطوطات عربية كثيرة جداً في الهند. عندي  
٦٣ شاعرة عربية لم يسمع أحد من العرب بهن. يسمعون عن الخنساء، عن  
الشاعرات اللواتي كانت هن صلات مع الخلفاء والملوك.

عندي أيضاً حوالي ١٥٠ أو ١٦٠ شاعراً عربياً لا يسمع بهم أحد. يسمعون  
بالمثنبي والبحتري وأبي تمام. هؤلاء عُرفوا لأنهم تقربوا من أمراء ووزراء وما إلى ذلك.  
الذين كانوا حول الحكام كتبوا عن هؤلاء، فرض شعريهم. بقية الشعراء لم يتنازلوا  
ليمسحوا جباههم على أعتاب الملوك والأمراء.

الشيء الذي عندي عن التراث العربي قوي جداً وغير موجود عند أحد. . خذ  
اليتيمة: هل بالطلول لسائل ردّ / أم هل لها بتكلم عهد. . هذه لها قصة. لماذا  
اشتهرت. لماذا سموها اليتيمة لأن صاحبها غير معروف. هو يقول: إن تتهمني فتهامة  
وطني / أو تنجدي إن الهوى نجد. قالت لهم: اقتلوه هذا قتل زوجي. وقد اعترف أنه  
كان في خان ورأى شاعراً، قتله وأق بالقصيدة. ثم سموها هذه القصيدة «اليتيمة».

وجدنا شاعراً اسمه دوقلة المنبجي، أي من منبج بسورية. اطلعت على شعره

فوجدته من هذا الطراز الرفيع . وجدته في مدينة بالهند وحكيت لنهرو عن ذلك . نهرو عمل بياناً بضرورة حفظ هذه المخطوطات . مخطوطات بعشرات الألوف ، وبالعربية .

نحن لدينا تراث نفيس لا نعرف شيئاً عنه . نحن نسمع بالمتنبى من بين الشعراء الذين كانوا محيطين بسيف الدولة ولكن هل نسمع بالآخرين؟ كان الشعراء يستجدون أموالاً . كان هناك خصي اسمه كافور الأخشيدي مدحه المتنبى . هناك شعراء كثيرون لم يكونوا يتنازلون ليمدحوا أحداً .

عندي مجموعة كبيرة لشعراء كثر ولشواعر كثر أيضاً .

□ وهل لديك شعر آخر غير ما نُشر لك منذ سنوات بعيدة؟

- عندي شعر كثير طبعاً وأنا أريد أن أنشره ، أنا في حالة يأس . الناس في واد وأنا في واد آخر . هناك أيضاً الأسباب السياسية . أنا لا يعجبني الحكام المحترفون . وأنا ناقم على الشعر الموجود عندنا والأدب الموجود عندنا . الشيء النفيس مع الأسف لا أحد يعرفه ، لا يعرضونه على التلاميذ ، لا يعرضونه على التلفزيون . ليس عندنا إلا هذا الذي فُرض علينا من الماضي البعيد ، ثم بعد ذلك هذا الحديث التافه . الكنوز التي عندنا راحت راحت . لقد قلت لك بعض المعلومات عن الشعراء والشواعر المجهولين من الماضي والذين لم يسمع عنهم أحد . هل سمعت بعشقة المحاربة مثلاً؟ هذه عندها شعر أتحدى به شواعر الغرب أمامها . هي من العصر الجاهلي . صار عمرها ثمانون عاماً عندما مرّ صبايا الحلي ، قالت :

ولقد ركب العشاق في حلبة الهوى	وجزتهم سبقاً وكنْتُ على مهلي
فما لبس العشاق من حلل الهوى	وما خلعوا إلا الثياب التي أبلي
ولا شربوا كأساً من الحب حلوة	ولا مرةً إلا وشربهم فضلي

أت لي بمدام دي ستايل أو سواها لتقول ما قالته عشقة المحاربة هذه .

يوم استتب الأمر لمعاوية في الشام سأل عما إذا كان أحد ما يزال يتنكر له . قيل له : أما الرجال فكثُر ، أرسلوا وراء الزرقاء بنت علي . صار يسأها . قالت له : بيّض الله وجهك وأقر عينك وأتم سعدك . قالوا : صدقت الزرقاء . قال معاوية : لا . لم تصدق . اسمعوا ماذا تقصد : أقر الله عينك من الاستقرار ، أي أعمى . بيّض الله



وجهك: المصاب بالجدري. وأتم سعدك، هو عطف على قوله تعالى وانظروا زوال شيء إذا ما قيل تم. سكنت هي. قال لها: أليس هذا ما عني؟ سكنت. ووضعت تحت كرسية كيس ذهب. أين نحن من كرم علي والدك؟ هذا تحداً. علي كان فقيراً. قالت له: رحم الله علياً إنه في مماته أكرم منه في حياته.

نساء كهؤلاء أهملن تاريخنا مع الأسف. فما قولك في الرجال أيضاً. لم يمسح هؤلاء وجوههم على أعتاب الملوك والخلفاء.

الحظ ساعدني في أن أرى تلك المخطوطات القديمة في شتى بلاد الشرق التي زرتها. وقد غيرت هذه من آرائي وجعلتني أحب تراثنا.

□ عندي مجموعتك التي صدرت عن دار مجلة «الأديب». اشتريتها عندما كنت طالباً في مدرسة الحكمة واسمها: (من عمر أبو ريشة / شعر) ثم صار أبو ريشة سفيراً وقلّ نتاجه الشعري لدرجة أنه لم يعد له ديوان آخر.

- قضيت أياماً كثيرة في الدراسات. فوجئت من مدة قريبة بأن أعطيت مرسوماً لم يتمتع به في الشرق أحد. أعطيت أكبر شهادة عالمية في الشعر، لم تُعطَ إلا لكبار رجال الفكر وأعطيت لي. لجنة مؤسسة من زمان، عالمية، لا دخل لها في السياسة، لا تفكر إلا في القيم الفكرية. الهيئة المستديرة للجامعات العالمية مقرها في أميركا ولها فروع عدة وهي مكونة من كبار العلماء في العالم وهذه الجائزة لا تُعطى إلا للأدباء المبدعين الذين يبتكرون أشياء جديدة ولم تُعطَ في الشرق إلا لي. هذه الجائزة غيرت لي فكري وجعلتني أعود للكتابة. هناك ناس في العالم تقدّر. على هذا الأثر، صرت أجمع أشعاري سواء بالإنكليزية أو بالعربية، صار عندي خمس مجلدات تقريباً. كنت قد قررت ألا أنشر شيئاً أبداً. قلت: أحفاد أحفادي قد يهتمون بنتاجي في المستقبل، فلماذا لا أرتبهم من اليوم. عندما جاءتني هذه المكافأة ومعها امتيازات كبيرة، شهادة دكتوراه منها، غيرت رأيي. مذهبي في الشعر يختلف عن مذهب الشرق والغرب. فكرة القصيدة كما قلت لك. الدراسة العلمية. ليس يعني أنني لا أطرب للبيت العربي الواحد. أنا أطرب له، لكنه ليس مذهبي ولكن لأنهم يقدروني قلت يجب أن أنشر كل نتاجي الآن. وأهم ما أفكر بنشره الآن هو نتاجي الشعري بالإنكليزية. عندي شعر كثير بالإنكليزية.

□ أحياناً يُقرن اسمك باسم الجواهري من حيث الأهمية . .

- لا علاقة لي به أبداً، ولا يجمعني به جامع . هو في واد وأنا في واد .

□ وبدوي الجبل؟

- ولا بدوي الجبل . صاحبي بدوي الجبل ولكن خذ شعره: وقال يمدح فلان، وقال يمدح فلان، وقال يمدح فلان، هذه أشياء لا تركب على عقلي . من منهم لم يمدح؟ أنا لم أمدح أحداً . أتحدى الجميع أن يقول أحد إنني مدحت شخصاً . أليس هذا عيباً؟ «أنت ما في منك يا حاكم؟ أنت كذا وكذا» . . ثم فلوس . هذا لا يجوز . ثم إنه لا يوجد علم في شعرهم . هم مثل البحري وأبو تمام . تركيبات كلها . .

□ مع أن بدوي الجبل له شعر جميل . .

- نعم . له شعر وطني جيد .

□ أنت لبناني وسوري وعربي في الوقت نفسه، ما هو تأثير لبنان وسورية

بالذات عليك؟

- أنا بدوي من عشيرة بدوية هي عشيرة الموالي، من شيوخها، من كبارها . عند هذه العشيرة مميزات كبيرة منها الكرم، الرجولة . لم يخضعوا يوماً لحكم . حتى الحكم التركي قاوموه . جدي حارب الأتراك أخذوه إلى اسطنبول . وجددي أبووالدي بقي هناك . وتعلم هناك ورجع إلى البقاع، إلى قرية اسمها القرعون . أنا لم ألد في القرعون، والدي ولد فيها . والدي تحضر لأن والده صار «شيخ الإسلام» . جدي الشيخ مصطفى كان متصوفاً كبيراً، وتأثر بجدي والد أُمي . والدي رجع لتاريخ أجداده وحُكم عليه بالإعدام . الأتراك حكموا عليه بالإعدام . ثار عليهم . لأنه كُلف بقتل الأرمن ولكنه لم يقتلهم . أرسلهم إلى العشيرة، وقد حاكموه غيابياً . والذي انقلده من الإعدام إلى السجن المؤبد هو الشيخ أسعد الشقيري، والد أحمد الشقيري، من عكا .

الروح العربية المتمردة على الباطل ورثناها نحن . كم حكومة تعاقبت على حكم سورية منذ طفولتي؟ ما من حكومة واليناها أبداً . ولا حكومة سايرتها . لكن الحكام كانوا نبلاء، الحقيقة، في معاملتهم لي . كانوا يعرفونني على حقيقي . لكن الأجانب كانوا موجودين، لم أسايرهم يوماً .

فارس الخوري طلب مني يوماً أن أتكلم في مناسبة وفاة سعد الله الجابري . كان من أنبل الرجال، ومع هذا كنت أهاجمه . أقاموا للجابري حفلة تكريم، المتكلمون كانوا من الرسميين قالوا: يجب أن يتكلم واحد كان يشتمه . سعد الله الجابري كان من أنبل الرجال الذين عرفتهم سورية . ولم يكن يأخذ راتباً، كان يوزع راتبه على الفقراء . كان شخصية غريبة، ومع هذا كنت أهاجمه لأنه كان رئيس وزراء وقد عين موظفين كانوا عملاء عند الفرنسيين . كان لازم «يقلعهم» . عقليتي كانت غريبة . لم أتنازل للمهاجمة الوزراء الصغار، كنت أهاجم الكبار . وكان هو يمنع أي شخص يكتب ضدي . كانت العقلية مختلفة . دعوني إلى المشاركة في الحفلة . لأن رئيس اللجنة جميل مردم أرسل برقية قبلت الدعوة، كان قبولي الدعوة مفاجأة جاءت الناس لتسمع ماذا يمكن أن أقول . حكيت وأعطيت الرجل حقه .

سعدُ يا سعدُ إنه لنداءُ	من حنين فهل عرفتَ المنادي
ربما غاب عن خيالك طيفي	بعد طول الجفا وطول البعاد
أذهلتني عنك انتفاضة روعي	في سماء علوية الإمداد
كم ترنحتُ أحسب السحب تهوي	تحت مهدي والنجم فوق وسادي
أنا يا سعد ما طويت على اللؤم	جناحي ولا جرحت اعتقادي
شهد الله ما انتقدتك إلا	طمعاً أن تكون فوق انتقادي
وكفى المرء رفقةً أن يُعادي	في ميادين مجده ويعادي

كان فارس الخوري رئيس المجلس النيابي وعريف الحفلة قال: بعد هذا الكلام لا نريد أن نسمع أحداً . كنت أنا آخر واحد تكلم في الحفلة، من كان بعدي، وهما اثنان، تنازلا عن الكلام . . هذه حادثة مشهورة . الجماهير جنت . .

قصة أخرى مشهورة مع جميل مردم كانت في حلب وكان هناك أكثر من عشرة آلاف نسمة في «لينا برك» . المجلس النيابي كله كان موجوداً، والحكومة موجودة، والجيش موجود . أنا اشترت بطاقات لأربعة أصحاب لي . كان ذلك سنة ١٩٤٨ . رحت إلى الحفلة فوجدتها كلها دعاية للحكومة، دعاية لجميل مردم، رحمه الله . والموضوع البارز يومها هو القضية الفلسطينية وقد ظننت أن الناس الذي جاؤوا يتكلمون عن هذه القضية الفلسطينية بالذات . سمعت المذيع يقول: لا يدعي أنه يشكو من وجع أو صداع في رأسه، نحن نعرف كيف نداوي صداع رأسه . . وجاءني

الأربعة قالوا: قُمْ واحكِ. بيني وبين المنبر كان هناك تقريباً حوالي خمسين متراً. مشيت قليلاً قليلاً حتى وصلت إلى المنبر. ماذا أتكلم وليس معي أحد من عشيرتي؟ «سويتها» مذبحه يومها، إنما لم يكن معي أحد من عشيرتي. بدأت أولاً أتكلم عن القضية الفلسطينية. لم أكد أتكلم ست أو سبع دقائق إلا والنساء تركوا رجالهم وجاؤوا إلى المنبر الذي أتكلم منه ومعهم المحارم وبدأوا ييكون. بدأت أهاجم الحكومة. القصيدة التي طلعت في الصحف التي نشرتها، هي غير القصيدة التي القيتها. في بيت نشر هو:

إن أرحام البغايا لم تلد مجرمًا في شكل هذا المجرم  
هذا البيت لم أقله على المنبر هكذا. وعندما صفقوا لي قلت أشياء أخطر. عندما صحوت في اليوم التالي نشرت أبياتاً مختلفة. كنت في حالة هستيريا ولم أكن واعياً. بعد ذلك صرنا «أصحاب» معهم. ثم أخرجوني من البلاد على أساس ثلاثة أشهر ثم «سجبت» معي وبدون عودة، مع أن القانون يقول إن السفير لا يجوز أن يبقى في الخارج أكثر من أربع سنوات. ولم يعيدوني إلى الإدارة المركزية يوماً. وأنا غير نادم. ولكن أن يبتعد المرء عن بلاده ٢٦ سنة، هذا ليس قليلاً، ولكني غير نادم كما قلت لك.

□ مَنْ مِنْ أَصْدِقَائِكَ تَعَتَّرَ بِهِ اعْتِزَازًا خَاصًّا؟

- الملك فيصل كنت أنا معجباً به كثيراً. كان شخصية نادرة، كنتُ أنا رئيساً للوفد السوري في الأمم المتحدة وكان هو أيضاً رئيساً للوفد السعودي في الأمم المتحدة. كنا نسهر معاً وكان شخصية عميقة جداً جداً. دعاني مرة لأن أتكلم في موسم الحج. قلت له إنه لا يوجد شخص أسوأ إليه في تاريخ البشر كما أسوأ إلى محمد بن عبد الله (ص). يتغزلون بالصبيان ويصفون ما بينهم وبين الصبيان ثم يشعرون بما ارتكبوه ويتوجهون إلى الرسول ويقولون له: احكِ مع ربك ليعفو عن ذنوبنا. تصور بأي منصب وضعوا النبي السيد الأكبر محمد بن عبد الله. كل شعرنا هو هكذا. يقولون:

أمن تذكر جيران بلدي سلم، إنهم يتغزلون بالصبيان ثم يقولون: وشفيعي خير  
خلق الله كلهم.. هل يليق هذا؟ أرجو أن تجيبني. اعمل حالك حاكماً لا نبياً هذا لا يجوز. أنا اكتفيت: قلت له لا أريد أن أتكلم هو كان يفهم نفسي. قال: قل ما

تريد . . عملنا مراسم الحج . غسلت الكعبة معه . وبعدها المراسم كلها أعطوني حجارة لأرجم الشيطان . صرت أضحك قال : لماذا تضحك؟ قلت : الشيطان خدمني كثيراً في زماني ، فهل آتي الآن لأقوم بعنتریات ضده؟ أأرجه بالحجارة؟ قال : اسكت يا عمر . . إن لي قصيدة جميلة أقول فيها :

رد لي ما استرد مني زماني	فأراني ما الحلم كان أراني
أنا في موطن النبوة يا دنيا	يؤدي فرائض الإيمان
أسأل النفس خاشعاً أترى	طهرتُ بردي من لوثة الأدران
كم صلاة صليت لم يتجاوز قدس	آياتها حدود لساني
كم صيام عانيت جوعي فيه	ونسيت الجياع عند خواني
كم رجعت الشيطان والقلب مني	مرهق في حبال الشيطان
رب عفواً قد عشت ديني	الفاظاً عجافاً ولم أعشه معاني
لي شفيع يا ربّ عندك أني	لم أغب عن غواية الشيطان
أنا من أمة تجوس هاها	جاهلياتها بلا استئذان
تلك أوثانها تعود ولكن	ليس فيها براءة الأوثان
مزقت شملنا شعائر شتى	وقيادات طغمة عبدان
مرغتنا على الهزيمة والخبث	وبعض الحياة بعض مران
ما استكنّا لبارك الله في صدر	ذليل ولا بكاء جبان

□ في وقتنا الراهن حديث لا ينقطع عن القديم والحديث في الشعر . .

- لا يوجد في الشعر قديم أو حديث ، هناك شعر أو لا شعر . . دعيت مرة إلى مكان وجدت فيه امرأة من أبشع ما خلق الله . لو كانت على شيء من الجمال كنت سكّت ربما . قلت : من هذه . قالوا . إنها شاعرة . كان يومها حاضراً الشيخ يوسف القوزان ، وهو سفير المملكة العربية السعودية . قلت له : أرجوك أريد هذه «القصيدة» ، فأنى بها في اليوم التالي . كانت الشاعرة تقول : دفنت نخاع البشر تحت إبط الضفدع . كهوف عفنة . ليل طاووس يحترف سلاسل خوافر ، حذائي كذا . كيف استطيع أن أسمع هذا الهذيان وأسكت؟ التي تقول هذا الكلام ستقول لي : أنت لم تفهم لأنك رجعي . قلت لها : يا «سيئة» ماذا تريد أن تقولي؟ أنا لم أحك مثل هذه اللغة يوماً . لكن هذه اللغة هي الوحيدة التي كانت لائقة . يوماً صُعب الجميع . كانت

الساعة قد قاربت الساعة السابعة، وهي الساعة التي كنت سألقي فيها. نزلت على المسرح وألقيت محاضرة يومها عن المعاول الهدامة التي تحطم في قيمنا الجمالية حتى تركنا في حالة ضياع. ما الغاية من هذا الشعر السخيف التافه الحقيير؟ هو أن يتركوا الفرد العربي في حالة ضياع، وكله تخطيط صهيوني. هذا من زمان. من زمان. ومع ذلك تجد صحفنا تنشر من هذا الهراء. أنا أتكلم ثمانى لغات وعضو في عدة أكاديميات، أقرأ ولا أفهم؟ واتحداك أنت إذا كنت ستفهم على هؤلاء.

كيف تسكت الحكومات عن هذا السخف؟ لماذا؟ ما السبب؟ جادلوا، ناقشوا، إنني أفهم كل هذا، أما أن تفرضوا مثل هذا الشعر على القاريء؟

إنه مخطط لتعطيم القيم الجمالية. الإنسان مولانا بقدر ما يفهم الجمال ويتذوق الجمال ويعيش الجمال بقدر ما هو إنسان. لا تمر امرأة جميلة إلا وأقول في اللاشعور: يا رب ما أجملك! لا أرى زهرة جميلة حلوة إلا وأقول: يا رب ما أجملك. كل شيء جميل يذكرني بمبدع هذا الجمال سمّه ما شئت. سمّه الله، سمّه ما شئت. الجمال غير هذا والإنسان عندما يموت ذوقه في الجمال، يصبح حيواناً. ما الفرق بين الإنسان والحيوان؟ الفرق هو أن الإنسان يتذوق الجمال. ويفهم الجمال ويعيش الجمال.

□ هل من طقوس معينة تلد فيها القصيدة عندك؟

- أنا لا أؤمن بشيء اسمه الوحي، أؤمن بالعقل. لا تهبط علي الكلمات من السماء كما يقول البعض الذين يقيمون لأنفسهم هالات. كل كلمة في قصيدتي أنا أقصدها.

□ لم أر احتفالاً منك «بالتفعيلة» و«شعر التفعيلة» يوماً. أريد أن اسمع منك رأياً عن موجة تلت «موجتكم» في الأربعينات والخمسينات.

- الشعر أحياناً له أوزان وأحياناً لا أوزان له. ليس من الضروري التقيد بأوزان. ولكن أنا أذني موسيقية أحب النغم. البارحة ألقيت قصيدة ليس فيها أنغام، أو أوزان. هكذا تجلّت القصيدة لي. منها: عيناك سوداوان وحشيتان أقرأ في طرفيهما عمري. . في القصيدة هذه نغم ولو قليل كما ترى. وكم طواني في مداه الزمان وما طوت نجواهما صبري / فهذه ليلتنا الحانية عادت بأشبات المني الغالية / ليل تنامي النيل مغتبراً / محتضناً حسناء البكرا / وزُمر الحسان، في رقصها الفتان، تواكب الألحان، بالصنح والمزهر والندّ والعنبر، وقربوا الكهان والمعبد الأكبر. .

في هذا نغم كما ترى . . .

هناك شعر أو لا شعر. ما يتحدثون عنه. الشعر الرمزي، الشعر الكلاسيكي، هو نوع من قيود، أو أنه كلام فاضي. . هناك شعر أو لا شعر. خذ هذا الشعر المنظوم من ثلاثماية سنة قبل الإسلام، إنه كأنه اليوم مكتوب. لماذا؟ لأنه شعر. لماذا لم يزلزله الزمن؟

□ كأنما الإبداع هو دائماً جديد. .

- لا قديم ولا جديد، هناك شعر. . .

□ ويقولون إن الإبداع يخف مع العمر. .

- في الصبا هناك السطحية، هناك ما يراه الشخص أو يحسّه، لكنه عندما يكبر يصل إلى الأعماق. هناك الأعماق، والأعماق هي الروعة. أنا أخاف هذا الرأي الفج الذي يقول إن الإبداع مرتبط بالصبا.

شعري الآن في هذه المرحلة أعمق منه في مرحلة الصبا. ربما كان شعر الصبا أجمل، لكنه الآن أعمق وأنا أستلذ به الآن أكثر. كان هناك في الصبا تفجر شعري أكثر. طبعاً. لكن العمق الآن. أقول شيئاً من ذلك في مسرحية لي. مسرحية شعرية. عندي مسرحيتان الأولى نحن والسلطان. والثانية سميراميس. في هذه الأخيرة المسحة الجمالية الصوفية. لكن ربما ثار عليك من أجل هذه المسحة الناس السطحيون في سميراميس. انتفع من الأسطورة ومن التاريخ معاً. في الأسطورة أن درفيريوس إلهة البحر كان هناك تنافس بينها وبين فينوس إلهة الجمال على عرش الجمال. أرسلت لها فينوس من يغريها فأغراها، تزوجها، ظنته إلهاً لم يكن. ولدت سميراميس من هذا الزواج ثم تقتله ثم ترمي نفسها في البحر، يصبح عرش الجمال لفينوس. سميراميس هذه تأخذ عن أمها الجمال فقط. . هذا ما تقوله الأسطورة. أما ما يقوله التاريخ فهو أن امرأة حكمت بابل اسمها سميراميس وكانت أيضاً آية من آيات الجمال. تزوجت من شخص كان يحبها حباً جنونياً، هو ملك ظن أنه لا يريد فقط جسمها، كان يريد روحها وهي امرأته، لكنه لا يملك روحها. فكيف يملك كل جمال إنسانيتها؟ يقول التاريخ إنه فتح كل آسيا لها ووصل إلى اليونان أيضاً. ثم ضايقها. قال لها: أنتِ صنعتِ لي كل شيء لكنك لا تحبينني. ثم تقتله بالسّم ويموت

ويصبح عرش بابل لها وهي معبودة كآية من آيات الله في الجمال . يثور عليها الشعب وزوجها البطل المشهور نينوكس . خلعوا الأبواب . ودخلوا القصر كانت هي على الشرفة . خلعت عنها . سجد الضابط أمام جماها الأخاذ . كانوا يريدون أن يذبحوها لأن زوجها كان معبود الشعب . أمسكت الضابط الأكبر وقالت له إن مهمتي على الأرض انتهت وقدت شعبي إلى درجة أنه تناسى أحقاده الدنيوية أمام الجمال . كان هذا الشعب أرقى شعب في الدنيا . انسحبت من العرش . هذه هي المسرحية وفيها صور شعرية جميلة . فيها ناحية صوفية منها :

سميراميس ردي العمر أفياء وأنداء  
وقد أهوت أمانية على قدميك  
أيرنو والمدى قفر  
أما في كأسه خر  
ولا في عمره عطر  
حنانك يا سميراميس  
ردية كما شاء  
وذرية على الوتر

هذه مسرحية كبيرة أريد أن أنشرها لأنها تتضمن مسحات صوفية كثيرة . وعندي كذلك «نحن والسلطان» وهي مسرحية نشرها صعب ، لأسباب سياسية . كل واحد فيها يتكلم بلغته . السلطان يتكلم بلغته ، الشاعر يتكلم بلغته ، رئيس الوزراء يتكلم بلغته ، المتصوف يتكلم بلغته يقول السلطان : أنتم تصغون لآيات السلطان / العالم حنّ لطلعته ، العالم والدنيا آذان . . الجاهل يتردد : «يحيا السلطان ، يحيا السلطان» . . الراديو ساعدني كثيراً . . ويضيف : جيشي الجبار سيمحو العار ، ويسحق آثار العدوان ويعيد فلسطين الحمراء . . يحيا السلطان ، يحيا السلطان . .

□ هل تؤمن بخلود الروح ؟

.. أنا أؤمن بخلود الروح ولا أؤمن بالموت . نحن نتغير ولكننا لا نستطيع أن نموت . هذه الفكرة تعطيني قوة كثيرة وإيماناً عظيماً ومحبة فائقة للحياة . البعض يقول عن الدنيا إنها دنيا زوال ، دنيا فناء ، أنا لا أقول هذا أبداً . الدنيا حلوة كثير . ما عمري تناولتها بشيء سيء أبداً .



في شعري تفاؤل وجمال. الدنيا جمال. لماذا يقولون عنها دار فناء؟ ربما لأنهم عجزوا، ضعاف، لا قوة عندهم.

□ كان في غزلك نوع من العفة أو التعفف.

- في كل ما كتبت لم ألبأ إلى تعرية المرأة. لقد تحدثت عن كبرياء المرأة. «فستانك الأزرق الليلكي، غللاتك، ثيابك الداخلية». هذا كلام لا يجوز من الشعراء عن المرأة. المرأة جمال، والجمال له قدسيته كيف نشرشح هذا الجمال ونهينه؟ كيف يُسمح بنشر هذا الشعر المخنث؟ من نوع شعر نزار. أنا لا أحب أن أسمى أحداً. الجمال مقدس. هناك أخطاء، أنا أقصى شيء كتبت:

حكاية حبنا خُتِمت                      فما أشجى وما أقسى  
جميل منك أن تعفي                      وأجل منه أن تنسى

المرأة لها أخطاء والرجل أيضاً له أخطاء، فهل يجوز أن آتي وأستغل أخطاءها؟ غزلي كان مختلفاً تماماً عن غزل الشعراء الآخرين. ليس لي قطعة شعر واحدة أهنت فيها المرأة على الرغم من كل ما قاسيت وعانيت منها أبداً.

□ جذورك الصوفية قد يكون لها علاقة في نظرتك النبيلة إلى المرأة؟

- لها علاقة بلا شك. أنا تأثرت كثيراً بالشعر الصوفي العربي، لابن مشيش، لبحر الصفا، لعلي الوفاء. هؤلاء لهم شعر عظيم:

(القبس ١٩٨٩/١٠/٢٣)

(القبس ١٩٩٠/٤/٢٣)

## مع فاروق شوشة

□ هناك من يقول: لا شعر في مصر الآن..

- أنا عادةً لا أعلق على الأحكام العامة، وإذا قيل لا شعر في مصر الآن من خلال هذا المنطلق، يمكن تعميم الحكم على كل الوطن العربي فنقول لا شعر في الوطن العربي الآن. لكن لا أعتقد أن القضية بهذه البساطة، ومثل هذا الناقد ينقصه أن يدخل في صميم خلايا البيئة الثقافية المصرية ويتعرف على ملامح الحركة الثقافية والشعرية، وأكبر الظن أن في رأسه نموذجاً معيناً يفتقده، ومن خلال افتقاده هذا النموذج يحكم بأن الأرض لا توجد فيها تضاريس. لكن من خلال معاشتي للواقع الثقافي والشعري في مصر، أستطيع أن أقول إن هناك شعراء متميزين لهم أصواتهم، ولهم تجربتهم، ولهم اتصا بهم الحميم بالحركة الشعرية العربية المعاصرة ككل، من خلال أجيال متعددة، على الأقل ثلاثة أجيال فيما يُسمى بقصيدة الشعر الجديد، بالإضافة إلى التيار التقليدي الكلاسيكي الذي يمثل الخلفية الشرعية لكل الشعر العربي في كافة أقطاره. أحمد عبد المعطي حجازي شاعر مصري يعيش في باريس، أعتقد أن صوته الشعري مضاف إلى الواقع الشعري في القاهرة. في القاهرة إذا كنت الآن مضطراً إلى أن أتحدث عن أسماء من أبناء جيلي، ونحن الجيل التالي لجيل الرواد: صلاح عبد الصبور ونازك وخليل حاوي وغيرهم، هناك محمد عفيفي المطر، محمد إبراهيم أبوسنة، وفاء وجدي، أحمد سويلم، وأصوات شعرية كثيرة وبعضها دفع بتجربته في السنوات الأخيرة إلى عالم الدراما الشعرية أو المسرح الشعري. وأعتقد أن محصول هذا الإنتاج الشعري في زمن التمزق العربي، وعدم وجود مجلة أدبية عربية تحترق الحواجز والحدود، وتعطي القارئ العربي فكرة عما يحدث داخل الأقطار المختلفة، هو المسؤول عن هذه النظرة التجزيئية المكافئة للواقع المجزأ.

□ ما هي مميزات الشعر المصري الحديث في رأيك؟ بماذا تختلفون عن شعر أهل المشرق مثلاً؟

- إذا كنت سأتكلم عن الواقع الشعري المصري فلن أتكلّم فقط عن الأحياء، ولكن سأتكلم عن الذين شكلوا أهم ملامح هذا الشعر وأنا أتكلّم الآن عن الشعر الجديد بدءاً بالشاعر الراحل صلاح عبد الصبور الذي غادرنا منذ أربع سنوات، فالشاعر جبرامل دنقل الذي غادرنا منذ ثلاث سنوات، فبقية الشعراء الأحياء الذين ذكرت أسمائهم منذ قليل.

الصيغة الشعرية المصرية منذ بدأت حركة الشعر الحديث كانت حريصة دائماً على ألا تقع في مزلقين: المزلق الأول هو الخطابية التي رادفت مواكبة الشعراء في حركة الشعر الجديد للمفاهيم والشعارات القومية والانسانية المطروحة، وبالتالي كان التغني القومي داخل النفس الشعري في مصر أكثر ميلاً إلى الهمس، وليس إلى الجلبة والزعيق والخطابية. هذا بُعد. أما البعد الثاني فهو أن هذه الحركة الشعرية المصرية أيضاً كان من مميزاتا الرئيسية ألا تقع في التعقيد الفلسفي الذي ظهر في بعض البيئات الشعرية الأخرى وبخاصة في لبنان، وأنا أتكلّم هنا عن التجربة الأدونيسية في الشعر الجديد بين الخطابية من ناحية والاسراف في قذف الشاعر إلى خارج الذات وخارج إطار التجربة، وبين الاسراف في الصميمية الداخلية من منطلق فلسفي وجودي ونظرة شبه ميتافيزيقية، وإن كانت بمفهوم جديد للإنسان والعالم والكون، بين هذين البعدين حرصت الصيغة المصرية على ألا تنقذف إلى هنا، أو تنجرف إلى هناك.

هذه سمة أولى رئيسية في ما يميّز الحركة الشعرية. في ما يتصل بالبنية الشعرية نفسها، أعتقد أن الصيغة الشعرية المصرية كانت حريصة على أن تقيم معادلاً بين الارتباط بالتراث الشعري من ناحية، وألا تكون هجيناً يحسّ من يقرأه أنه شعر مترجم. ومأساة الشعر الجديد في الكثير من نماذجه، ومن خلال صيغ أخرى، أن القارئ يحس دائماً أبوته الغربية، أو أبوته خارج إطار لغته القومية، أو يحسّ في النهاية أنه إزاء لغة شعرية ليست هي النسغ العربي، وليست هي الفطرة العربية في الصياغة وفي الكتابة.

أعتقد أن هذا يشكل ملمحاً ثانياً. أيضاً بالإضافة إلى هذا، ما تكلمت عنه

وهو فكرة الاتجاه إلى المسرح الشعري، أعتقد أن جيلنا من الشعراء في مصر الآن أصبح يستوعب تماماً أن القصيدة المفردة في مآزق، وأن هذا المآزق نتج عن أن كل ما يمكن أن يصدر عن الشاعر من تنوعات في إطار العزف على تجربة الذات، سواء كانت هذه الذات شديدة التوحد والخصوصية، أو شديدة الارتباط بهموم المجموع، أو شديدة الانفتاح على ما في الكون من هموم فكرية وميتافيزيقية ووجودية، فإنها تصير في النهاية ذاتاً وذاتاً مفردة. لكن أصبح المسرح الشعري يمثل لونا من الخلاص أمام الشاعر، خاصة وهو يبنى عوالم وشخصيات ومواقف ويقيم جدلاً وصراعاً بين أفكار، ويقيم معادلاً لحياة إجتماعية وإنسانية وفكرية، فأصبح إطار المسرح الشعري الذي بدأ بتجارب عبد الرحمن الشراقوي، أول من كتب قصيدة الشعر الجديد في مصر، ثم من خلال إنجاز صلاح عبد الصبور في المسرح الشعري الذي تمثل في «مأساة الحلاج»، و«الأميرة تنتظر»، و«ليلي والمجنون»، و«بعد أن يموت الملك»، ثم في مسرحيات جيلنا التي كتبها أبو سنة، وكتبها وفاء وجدي، وكتبها أحمد سويلم وغيرهم.

هذه هي الملامح الرئيسية في رأيي لهذه الحركة الشعرية.

□ الإمّ يطمح الشعر برأيك؟ ما هي خططه وبرامجه؟ يقول الشعراء إن الشعر يغير. يغير ماذا؟ هل تعتقد أن الشعراء قادرون على تغيير الآخر، كما يقولون، وتغيير العالم في آن؟

- لا أعتقد أن الشاعر عندما يبدأ ممارسة قدرته على التعبير الشعري يكون لديه مثل هذا الهدف المحدد والمعلن. لكن أنا أتصور أن الشعر كمبدع غير منفصل عن غيره في سياق حركة الإبداع. الكاتب الذي يمارس كتابة القصة أو الرواية أو المسرحية، والشاعر الذي يكتب الشعر، هم جميعاً يطمحون ليس فقط إلى التغيير، إلى إعادة الخلق والتشكيل لبيئة ومناخ وعالم نتركه وقد تغير عما استقبلناه.

هذا هو الهدف البعيد، أن نساهم في عملية التغيير ووسيلتنا هي الكلمة. ولذلك أنا في تصوري دائماً أن الشاعر في موقف اليسار. هو في موقف اليسار ليس لأنه مرتبط بأيديولوجية. كل مبدع هو في موقف اليسار، ليس لأنه مرتبط بأيديولوجية بين ما يسمى محاور يمين أو محاور يسار، ولكن لأنه في صف التغيير. فهو دائماً ضد أنظمة وأوضاع قادمة تطلب الاستقرار والانتظام، ويريد أن يخرج بصورة جديدة تتلاءم. لكن لأن ما يريده المبدع لا يتحقق أبداً، فكلما وصل إلى مرحلة أو إلى خطوة، تصوّر

أن ما ينتظره أكبر، فهو في حالة مناداة دائمة وتعبير مستمر عن الاحتياج إلى هذه الجدة وإلى هذا التغيير. أحياناً يأخذ هذا التغيير عند من يسرفون في الأداء القومي الخطابي الزاعق مفهوماً سياسياً أو اجتماعياً أو اقتصادياً. أنا أتصور أن المسألة أعم، وبالتالي فهي أبسط، إنها تغيير إنساني. أنا أريد أن يتشكل من خلال عملية التواصل بيني وبين المتلقي، قارئاً أو مستمعاً، درجة من تغيير هذا المتلقي نفسه. وأعتقد أن هذا المتلقي من خلال الوعي بالشعر، وبقيم الشعر، يمكن أن يتطهر وجدانه، وأن تنغرس في داخله القيم العليا التي يدعو إليها دائماً الفن الرفيع والمستهدف، ومن خلال تغيير المتلقي تتحقق صورة تغيير العالم في المدى الأبعد.

□ عندما تسمعون في القاهرة أصواتاً قادمة من بيروت تتحدث عن تفجير اللغة، أو اغتصاب اللغة، أو ضرورة اعتماد الموسيقى الداخلية كبديل عن موسيقى الشعر المعروفة، أو كون قصيدة النثر هي شكل الحدانة الشعرية الأوحده الآن، كيف تكون ردة فعلكم؟

- ننظر إلى كل ذلك في إطار نظرنا إلى لبنان ودور لبنان في الثقافة والحركة الإبداعية العربية المعاصرة. هذا الدور نحن ربما نكون أكثر من يحس قدره وقدره وقيمه، وبالتالي فنحن أكثر الناس أسفاً لما يحدث الآن للبنان الثقافية، ولبنان الإبداع، ولبنان الجسر. وأعتقد أن جزءاً كبيراً من تفسيرنا لما يحدث الآن في لبنان، هو ضرب هذه النافذة والإطالة الحضارية السابقة للوجود العربي كله على العالم وعلى الدنيا وعلى الغرب. هذا جزء من المؤامرة الكبرى ضد الإنسان العربي بغض النظر عن الانتماءات المختلفة والصراعات الداخلية المختلفة في لبنان، لكن أعتقد أن ثمة اتفاقاً، لنقل عالمياً أو كونياً، على أن الصيغة التي كانت تمثل بالنسبة للإنسان العربي رؤية متقدمة وإطالة متقدمة، ينبغي أن تغلق وتضرب.

دور لبنان بالنسبة لنا ولجبلنا على وجه الخصوص كان يمثل عدة اعتبارات. كان يمثل جسراً نصل إليه ومن خلاله يلتقي المبدعون ويلتقي القراء. واعتقد أن هذا تحقق بصورة ناضجة من خلال مجلة «الآداب»، وأيضاً من خلال مجلة «شعر» ومن خلال مجلة «حوار» ومن خلال مجلات كثيرة. لكن ربما كانت «الآداب» أقرب إلى من كانوا يبحثون دائماً عن التوجه القومي بالمعنى العربي الأشمل.

الشيء الثاني أن لبنان كان أيضاً يمثل فكرة نقل وتقديم كنوز مختارة من دوائر

المعرفة الإنسانية في مجالات الإبداع المختلفة إلى القارئ العربي: كنوز القصص الإنساني، كنوز المسرح، كنوز الفكر، الفلسفات العالمية المختلفة، مترجمة ومقدمة إلى القارئ العربي. وأعتقد أن هذه الترجمة لم تكن فقط في تقديم موضوعات، ولا تحديات فكرية، وإنما أيضاً في تقديم نسخ جديد من اللغة العصرية كانت تستوقفنا في البداية بادهاشها وغرابتها، ثم سرعان ما تتحلل وتدخل في كيمياء اللغة العربية الشائعة والمستخدمة لنحسّ في النهاية أنها أثرت بفعل هذه الترجمة اللبنانية واضيف إليها الكثير.

أيضاً كانت التجربة اللبنانية بالنسبة لنا دور النشر. كتبنا الأولى، دواوينا الشعرية، مجموعاتنا القصصية، رواياتنا، مؤلفاتنا أول ما نشرت نشرت في بيروت. يستوي هذا بالنسبة لصلاح عبد الصبور أو أحمد عبد المعطي حجازي أو أمل دنقل أو أنا أبو سنة أو الآخرون جميعاً.

لقد اجتزت طريقاً طويلاً لأقول إن هذه الخلفية تضع دائماً الرؤيا اللبنانية بالنسبة لنا في موضع خاص. أنا أربط ما تفضلت به في السؤال بطبيعة المناخ اللبناني. المناخ اللبناني ثقافياً منجذب أكثر إلى خارج الإطار العربي، ونسبة ما يحكمه من قيود تراثية قليل وبالتالي لا أثقال في قدميه. يستطيع التحليق أكثر، ويستطيع التجاوز، وبالتالي يستطيع الاغراب والادهاش. نحن محتاجون إلى هذا القدر العنيد من الاغراب والادهاش لا لتبناه ولا لنحاكيه، ولكن يشدنا بعيداً عن الأثقال الكثيرة التي تجرنا إلى التراث. وأعتقد أن القيمة اللبنانية العظيمة لهذا الانجاز من خلال النشر، والمجلة، والمحاورات الكثيرة، والترجمة والتواصل، كانت هي أنه بالنسبة للمثقف العربي خلال الخمسينات والستينات تحدد إلى الأبد وبصورة قاطعة أن النموذج يكمن في المستقبل وليس في الماضي.

هذه هي النقلة الحقيقية التي قدمتها كل هذه المعطيات سواء للمبدع أو للمتلقي لأن النموذج كان دائماً يكمن في القرون الهجرية الأولى، وبالتالي كانت القافلة دائماً تسير والأعناق منعطة إلى الوراء. هذا الذي نتحدث عنه من اغراب وادهاش، جعلنا نتصور عن يقين أن النموذج دائماً يكمن في المستقبل، ولأنه غير متحقق إلا بالفعل وإلا بالممارسة، فالمسألة مفتوحة للاغراب والادهاش والالغاز وللتعقيدات وللتفلسف، وكل هذا رائع ونبل. ونحن نفيد منه بالقدر الذي يغذي ويضيف ويثمر

وليس لأننا سنقع في أسرهِ . ولو أخذت هذا تطبيقاً على التجربة الأدونيسية، لأنها تمثل كل هذه الصفات مجتمعة، لقلت إنه بالنسبة لجيلنا على الأقل لم يقع أحد في أسر تقليده، وإن كنا نقرأ أدونيس على أنه شاعر وموهبة شعرية، ومثقف نقرأ تحليله للشعر وتأصيله للفكر الشعري وإنفتاحه على التجربة الانسانية. وهذا كله ليست له علاقة ما بأن ينشأ في مصر شاعر أدونيسي. وأعتقد أن أدونيس نفسه لا يرضى عن هذا.

□ إلآم تنسب الفوضى الشعرية السائدة الآن: إلى ضعف الثقافة، ضعف التجربة، ضعف اللغة؟

- بداياتنا جميعاً اعتمدت على دواوين معظمها في إطار الموزون المقفى، وأنا أعتقد أن جزءاً من هذه الفوضى الشعرية التي تحدث الآن، هي أن الأجيال الجديدة الشابة جداً لم تتمرس بهذا الإطار كما ينبغي، وركائزها في التراث وفي اللغة وفي التجريب وفي التشكيل، ولا شيء، وبالتالي هم يجددون من ماذا؟

أنا مهتم باللغة لأن الشعر لغة ولأن الإبداع إبداع باللغة وبالكلمة، ولأننا خارج إطار هذه اللغة، نحن في العراء أو نحن مع التغريب في إطار لغة أخرى.

□ كيف تنظر إلى واقع الشعر العربي الآن؟

- هناك جمهور تؤلف قضية الشعر بالنسبة له قضية أساسية، وأعتقد أنه الجمهور الذي تربى تعليمياً وتنشئة على أن الشعر هو الميراث العربي ربما الوحيد وليس الأول. في ظل هذه التربية وهذا التكوين، مثل هذا الجمهور يستشعر أن ترمومتر الحياة الأدبية العربية يجب أن يقاس بالشعر. وأنا لا أؤمن بهذا بالرغم من أي شاعر. أنا أحس أن هذه الصيغة، تاريخياً، انتهت وكانت معقولة ومقبولة للطرح ويمكن أن نقيم الحياة الأدبية أو الثقافية أو الفكرية بعامة على أساسها، يوم كان الشعر هو الإبداع العربي الأساسي. لكن الآن نحن أمام فنون متلاحقة ومختلطة وإن تكن متكاملة في النهاية. لكن لا أستطيع أن أتحدث الآن عن الشعر باعتباره الإبداع الأول للمبدع العربي في عصر تتخاطفه الرواية والقصة والمسرحية والدراما. نحن في مدينة تعج بالملايين، هي القاهرة. أصبحنا نعرف الآن أن الأوقات الملائمة للمرور في الشوارع هي الأوقات التي تذاع فيها الدراما التلفزيونية في التلفزيون، وأن الناس جميعاً يحتشدون في البيوت ولا يخرج أحد إلى الطريق. ما معنى هذه الظاهرة؟ هناك قدر من الارتباط الحميم بين

المواطن العربي ولون من الانتاج الفني لم يكن معروفاً من قبل بغض النظر عن رداءة المستوى أو سطحيته، فهذه قضية أخرى.

هذا أساس بناءً عليه يحكم أصحاب هذه النظرة بان الشعر تخلف أو تقدم. اعتقد أن هناك مدخلاً آخر ينظر إلى الساحة الشعرية فيجد الأمور قد اختلطت. نحن الآن نحتاج إلى وقفة طويلة لنقول للناس ما هو الشعر، ومثل هذه النتيجة التي هي بداية لفهم جديد، هذه النتيجة في حد ذاتها لميراث شعري يزيد عن سبعة عشر قرناً من الزمان، هي نتيجة مخيبة ونتيجة موجهة. نحن بعد هذا الميراث الشعري الطويل، وبعد عمليات التجديد المتتابة، بدءاً بتجديد العصر العباسي عندما ظهرت الارجوزة والطردية والمنظومات الشعرية ذات الايقاعات الموسيقية المختلفة ثم ظهر الموشح الأندلسي ثم قصيدة المهجر وقصيدة جماعة الديوان وجماعة أبولو وحركة الشعر الجديد، بعد هذا الميراث كله، نحن الآن مضطرون لأن نقول للناس ما هو الشعر.

هذه النتيجة تجعلنا نتساءل لماذا وصلنا إلى هذا. معنى هذا أن الأوراق قد اختلطت تماماً. وهي اختلطت لأن العملة الرديئة في الساحة هي المطروحة. وهذه العملة الرديئة بكل أسف هي نتاج ما يُسمى بالأجهزة الإعلامية التي توصل أكبر كم من المد الشعري إلى آذان الناس وإلى أبصارهم من خلال الصحف والمجلة والإذاعة والتلفزيون. ومن يوصلون هذه النماذج الشعرية فاقدو القدرة على التمييز. أصبحت الجريدة والمجلة - وحتى بعض المجالات المتخصصة - تنشر الشعر الرديء، أو اللأشعر، وتقدمه إلى القارئ على أنه الشعر، وبالتالي افتقد المعيار وأصبح القارئ العادي أو البسيط أو الجمهور المتوسط الثقافة ينظر إلى هذه النماذج أو يستمع إليها على أنها هي الشعر، شعر السوق، شعر الحاضر أو شعر المعاصرة، وهي في الكثير من الأحيان لا شعر على الإطلاق.

لم يعد الاتجاه الأساسي إلى الكتاب أو إلى الديوان أو إلى المجلة الرفيعة المستوى لأقول من هنا النموذج. لكن الطرح الإعلامي الواسع في زحام ما يُنشر أو يذاع، أصبح يقدم العملة المغشوشة في السوق.

الأمر الثاني أن من كان لديهم القدرة على أن يبصروا الناس ويضعوا الحدود والفواصل، من يسمون بالنقاد، فهؤلاء إما أنهم خرجوا من الساحة واشتغلوا بأمور أخرى لأنها كوسيلة رزق وحياة تحقق لهم الأجدى والأنفع، وإما أن بعضهم أصيب



باحباطات نتيجة عوامل وظروف كثيرة فصمتوا، وإما أن البعض الآخر دخل الساحة منافقاً وهو يعلم أنه بكتاباتهِ يروج لسلعة ويقبض الثمن. وهؤلاء النقاد الغاشون هم الذين زادوا من نسبة الغش في سوق الشعر الآن. إنهم يعرفون من أين النفع، وما هي المصلحة في أن يدوروا حول نجم شعري ليس في حقيقته شاعراً. لكن ظروفاً اجتماعية كثيرة اتاحت له عنصر النجومية والتألق فهم يدورون في مجرته لأنهم من خلال هذا الدوران يستفيدون أشياء كثيرة.

ثم هناك بعض الدارسين الجامعيين الذين ربما حصلوا على شهادات جامعية كالماجستير والدكتوراه وأصبحوا بفضلها أساتذة في الجامعة ويريدون أن يكونوا نقاداً لكن ليس لديهم على الإطلاق مؤهلات الناقد. وفرق كبير بين أن أكون ناقداً أكاديمياً وبين أن أكون ناقداً. هؤلاء بعد أن بدأوا يجربون حظوظهم في وقت صمت فيه المبدعون كنقاد فانهم وجدوا الساحة خالية وبدأت هذه الأصوات الدارسة تدخل الساحة النقدية، وهم ليسوا نقاداً على الإطلاق فاختلّت الموازين أكثر لأنهم في تعاملهم لا يقدمون المطلوب.

#### □ أية ظواهر تلاحظها عند الشعراء بالذات؟

... هناك ظاهرتان خطيرتان، الأولى هي ما يُسمى «بالادونيسية»، والثانية هي ما يسمى «بالدرويشية». أما الظاهرة الأولى فقد الغت ما يمكن أن يسمى بمنطق اللغة الذي يقيم قدراً من التواصل والتلاقي بين المبدع والمتلقي. وهذا الالغاء هو عن عمد لأنه كان في أعماقه يعني الوصول بقمة التفجير اللغوي والمغامرة إلى حد لا يبقي فيه المبدع على شيء. ولحسن الحظ أن صاحب الظاهرة هو مبدع شعري ومغامر جريء في الساحة الشعرية وملمح بارز من ملامح الحركة الشعرية الراهنة. لكن المأساة في من وقعوا في شركه واستهوهم غموضه وقلدوه وهم لا يملكون معشار إمكاناته. فكانت النتيجة أننا وجدنا الكثير مما يكتب الآن أدونيسياً في سبائمه وملامحه وقاموسه ومنهجه حتى في رؤيته، دون أن يكون لهم نفس التكوين النفسي والميراث التاريخي والموقف من اللغة والقومية والوطن الذي عند أدونيس، فهم يحاكونه شعراً دون أن يملكوا إمكاناته حضارة وثقافة وإنسانية وتمثلاً.

هذا جنى على كثيرين، ونحن في مصر وفي غيرها من الأقطار العربية نجد هذا الشعر فنقول ما حاجتنا إليه ولدينا الأصل.

الظاهرة الثانية هي التأثير العارم للقصيدة الدرويشية التي سقط في شركها الكثير من الشعراء أو المتشاعرين وهم يظنون أن هذا التدفق في نفس القصيدة الذي يمنعه من التدني في النثرية هو عظمة محمود درويش كشاعر، يصبح عندما يُقْلَدُ، نثراً. لأن مقلديه لا يملكون هذا البركان المتفجر بالزخم الشعري الحاد الذي تظل أدنى طبقاته محققة للشاعرية مهما استرسلت القصيدة الدرويشية وطالت. وهذا النموذج استهوى كثيرين وبخاصة الشباب الفلسطيني وهم يتصورون أن محمود درويش يمثل، وهم صادقون في هذا التصور، علامة شعرية بارزة. لكن المهم هو هذا الاستهواء وهذا الوقوع في الشرك، فأصبحت لدينا قصائد كثيرة لشعراء فلسطينيين وشعراء غير فلسطينيين سطوا على معجم محمود درويش، على عالمة من الصور، على مكتنزاته الشعرية الخاصة، ليجعلوها لأنفسهم، ثم غرهم هذا النموذج المسترسل الطويل للقصيدة الذي فقد أحكامه في البناء لديهم فأصبحت القصيدة تبدأ ولا نعرف كيف تنتهي لأنها يمكن أن تنتهي في أي وقفة وفي أي منعطف. إذن لا إحكام، إذن لا فن، لأن العمل الفني من سماته الإحكام. وأعرف وأنا أتابع الحركة الأولى فيه، متى ستكون الحركة الثالثة والأخيرة، ومتى ستوضع النقطة النهائية. لكن أن يسترسل الكلام هكذا، فنسمع قصائد بالساعات، وننشر قصائد على صفحات كاملة من الجرائد. فهذا ليس شعراً وليس نثراً فنياً مألوفاً أو معروفاً.

هاتان الظاهرتان معاً: الأدونيسية والدرويشية حققتا هذه الجناية على كثير من الشعراء، ولذلك تشابه الشعر وضاعت الملامح وأصبحنا نسمع نفس المعزوفات، ونفس المعجم ونفس المكتسبات الشعرية من هنا إلى هناك.

#### □ وما هو الشعر إذن؟

- فعلاً لقد صار سؤال من نوع: ما هو الشعر، سؤالاً شرعياً. وهذه هي المحنة. واكاد لو حاولت أن أمد بصري إلى امام أحسن أن المساحة تباعدت كثيراً بين ما يضعه شعراء حركة الشعر الجديد أو الشعر الحر، وبين الصيغة المستمرة للقصيدة العربية. وأنا لا أقصد بالصيغة المستمرة للقصيدة العربية كلاسيكية القصيدة أو عمود الشعر العربي، وإنما أقصد أنه بالرغم من تجدد هذه القصيدة ومعالم التطور المستمرة وخروجها على المألوف كما حدث في الموشحات يظل داخل البناء الشعري العربي خيط رفيع ممتد. هذا الخيط في الأساس خيط موسيقي، خيط نغمي. هذا

الخيوط قُطع في الكثير من نماذج الشعر الجديد. قُطع عندما أُلغيت القافية تماماً، وعندما حدث نوع من الخلخلة في العروض الشعري عند من لا يجيدون هذا العروض أو يعتمدون خلخلته.

أنا أحس أن الفترة القادمة ستشهد نوعاً، لا أقول من التراجع، ولكن الاقتراب من فكرة هذا الخيط الممتد. أنا الآن أجد في كتابات شاعر كأحمد عبد المعطي حجازي ومحمد إبراهيم أبو سنة وغيرهما لونا من الاصرار على أن توجد القافية المتناثرة عبر البناء المعماري للقصيدة بحيث لا تكون مقحمة أو مفتعلة، لكنها شرعية ومطلوبة في مكانها. وأحس أن الإحساس الموسيقي المحكم هو سمة الموجة الثانية من شعراء الشعر الجديد، اسميهم جيل الستينيات الذي انتمى إليه وينتمي إليه أبو سنة وأمل دنقل وسعدي يوسف وعلي جعفر العلاق وعبد العزيز المقالح. هذه أسماء تحضرني الآن واعتقد أن هذا الجيل، بغض النظر عن أنه جيل أولاً، وإيا ما كانت تسميته، لكنه كان يحاول أن يعطي القصيدة التي فجرها الرواد صيغة أكثر تماسكاً وإحكاماً. هذا التماسك والإحكام يتحقق في بنيتين أساسيتين: اللغة والإيقاع الشعري، لأن البناء اللغوي المتهافت والهش أصبح أكثر إحكاماً. وأنا عندما أتكلم عن اللغة فأنا أتكلم عن شعرية الشعر أو أساسية الشعر. أيضاً العنصر الموسيقي أكثر إحكاماً لأنه بدون هذا العنصر، مهما تكلمنا عن موسيقى داخلية وموسيقى خارجية وموسيقى متسعة مع لحظات الشعور ومراحل التجربة، لكن يظل هناك شيء ما هو هذا الطابع الموسيقي الذي لا بد أن تتوهج به القصيدة العربية حتى تصل إلى الناس شعراً، وحتى لا تفقد حرارة هذا الوهج الشعري وتتحول إلى صياغة نثرية باردة.

□ وكيف ترى أن يتعامل الشاعر العربي الآن مع واقعه؟

- أولاً التعامل مع الواقع قدر لا نستطيع الفكاه منه. نحن نحمله في الأعماق، في لون العيون وفي طابع الوجود من حولنا ولا بد أن يكون تعاملنا معه، ما دمنا لم نتحرر بعد، تعامل من يسعى لتغييره بتفجير إيجابياته. ولو كان التعامل على مستوى البكاء والانزمام فعلياً ألاّ أحول هذا إلى شعر، وإنما برفض الحياة والوجود ذاته.

هؤلاء الذين يهجون العرب والأمة العربية هم سمسرة الشعر الكبار وتجّاره. وهؤلاء دائماً ينجحون في اصطيد الموضة، أو يعزفون على الوتر الذي يتصورونه مثيراً للجماهير. هذا الوطن يتغير من مرحلة إلى مرحلة، كما تتغير موضة الزي. وما أسهل

أن نلتقط في كل عصر، أو في كل حقبة من الزمان، الموضة الملائمة. من هي، ما هي مواصفاتها، كيف يُعرّف عليها.

أنا ضد هجاء الإنسان العربي، وضد احتقار الإنسان العربي، وضد هجاء التاريخ العربي والأمة العربية لسبب بسيط هو أنني بعض مكونات هذا كله. وأنا لا يمكن أن أكون خارج هذا النسخ أو خارج هذا النطاق. فإذا هجوت هذا كله فأنا أهجو نفسي، وما معنى هجائي لنفسي غير الحكم بالعتة والبله والتخلف.

لكن أنا أستطيع بوعي كشاعر أن أجسد علاقة مع الواقع هي العلاقة الصحية والصحيحة. أنا أمسك بالقلم لأكتب لأنني أريد أن أغير وأنا أعتقد أن المبدع وظيفته الأساسية والأولى هي التغيير. ومن هنا فإن كل مبدع في رأيي يساري، وكل مبدع حقيقي في رأيي هادم لأوضاع ونظم لأنه يريد الأفضل لأنه يريد التغيير. لكن الرغبة في التغيير شيء والوقوف عند دائرة الهجائيات والحكم بالعدميات شيء آخر.

#### □ كيف كانت بداياتك الشعرية؟

- نحن تفتحنا في بداية الخمسينات على الأصداة الأولى لما يُسمى بحركة الشعر الجديد. كنا وقتها طلبة في الجامعة، وكانت النماذج الأولى من شعر السياب ونازك والبياتي وخليل حاوي تصلنا وتشدنا إلى ما تصورنا مباشرة وبعد قليل أنه قدرنا الشعري، وأن هذه الصيغة هي التي كنا نبحث عنها. وبالتالي أصبح لدينا إحساس بأننا سنشكل عاجلاً أو آجلاً الموجة التالية التي سيبدأ وجودها الشعري بعد هذه الموجة من الرواد، وبالفعل كنا هكذا. بدأنا نكتب وأماننا باستمرار صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي في مصر، باعتبارهما موجة أولى. بدأت أكتب، وكان يكتب أمل دنقل، ومحمد إبراهيم أبو سنة، ومحمد عفيفي مطر وغيرنا، وهناك أسماء توقفت، كانت تكتب معنا في الخمسينات ولم تستمر كما استمررنا نحن بفعل ظروف مختلفة. لكن سؤالك قد يجيب عنه بشكل أفضل أحد الدارسين المتبعين لكتاباتنا ولحركتنا الشعرية.

أنا أحس بشكل خاص أن وجودي الشعري محكوم بأنني أنتمي أساساً إلى البيئة الريفية القروية في مصر التي ينتمي إليها أحمد حجازي وإبراهيم أبو سنة، وأن هذه البيئة القروية تمثل الطبقة الجيولوجية البعيدة في مكوناتنا، تليها قشرة أخرى هي قشرة

المدينة أو طبقة المدينة التي التقينا بها مع العمر الجامعي للدراسة وكانت الصدمة التي عبر عنها من سبقونا لتعرضهم لنفس الموقف، لكن كل جيل كما يقولون يعطي تنويعاته المختلفة. ثم كان وجودنا على الساحة الشعرية لما يسمى بمدّ الحلم العربي في الوحدة والحرية والاشتراكية، وكانت هذه الشعارات والمفاهيم تملأ الساحة وكنا نحس أنه من خلالها سيُصاغ القدر العربي، وبالتالي انتقلنا إلى موقع آخر، أو إلى لحظة انكسار هذا الحلم، فعشنا بزوغه وعشنا انكساره، وربما هذا هو الذي ترك تأثيره عنيماً على هذا الجيل. انتقلنا من المبشرين إلى المتصوفة، وانتقلنا من فعل التبشير الشعري إلى مرارة التصوف الشعري، ولذلك أشعارنا الأخيرة ربما كان هذا منطلقها الأساسي. الدوران حول الذات مرتبط بهموم الواقع القومي، في إطار انقذاف الأمة ككل في الواقع العالمي ومحاولة البحث عن نقطة جديدة لأنني أعتقد أن مشكلة المبدع العربي الآن هي كيف يبدأ من نقطة جديدة تتجاوز كل ما هو قائم حواليه، وهو يعني أن التحديات التي توجه إلى الوطن أكبر بكثير من قدرة الأنظمة والحكام ومثلي السلطات. وبالتالي أياماً كانت قدرتهم فالتحديات أكبر من حجمهم جميعاً حتى لو اجتمعوا، وبالتالي أصبح لدينا معاناة البحث عن بدايات جديدة. هذه البدايات الجديدة ليس لديها أعلام مرفوعة، ولا شعارات تريح، وهكذا ليس هناك مُتَكَأ. الشاعر يحس أنه من خلال هذا الوعي المجاهد الممرور، ظهره إلى العراء، ظهره إلى ظهره وليس إلى شيء آخر. وهذا هو الذي يسكب قدراً من المرارة على ما نكتبه. حتى في بعض اللحظات النادرة التي يمكن فيها أن نمارس بعض طقوس الفرح، المرارة تنبت فيها وتعشش وتفرخ طيوراً تتحوّل إلى نسور جارحة بعد قليل.

هذا المناخ الذي نتحرك فيه هو أحياناً مناخ مدّ الأيدي لنقول نحن غرقى فانتبهوا، وأحياناً هو مناخ فتران السفينة التي تغرق، فينبهون إلى أن في السفينة ثقوباً كثيرة، وأحياناً مناخ من يحاولون أن يصعدوا الرابية ويأخذوا موضع زرقاء اليمامة لينبهوا إلى أخطار قاده على الطريق. وفي النهاية نحس أن المسألة مرتبطة بقضيتين أساسيتين: مدى الحرية التي تُعطى للمبدع العربي ليكون مبدعاً حقيقياً، وهذا قدر المبدع في كل الأقطار العربية بلا استثناء، والشيء الثاني المترتب عليه قدرة هذا المبدع العربي على الفعل، وعلى أن يكون لابداعه صدهاء عند المتلقي، وبالتالي قدرته على التشكيل وعلى الانظام وعلى السياق.

أعتقد أن هذا هو جوهر مأساتنا الشعرية ولا أقول حقيقتنا الشعرية.

□ كيف تولد القصيدة؟ بماذا تبدأ: بالنغم، بالمفردة، بالفكرة أم.؟

- أنا أعتقد أن للقصيدة عمراً طويلاً في وجدان الإنسان وليس بالمستطاع دوماً أن نقول إن هذه التجربة أو هذه القصيدة عاشت شهراً أو سنة أو أعواماً أو لزمناً من الطفولة. لكن هناك دائماً عناصر احتكاك مباشرة قريبة تجعل الشاعر يحس بأن ثمة شيئاً سيولد. لكن مكونات هذا الشيء الذي ستتفجر وتتمخض عنه لحظة الإبداع هي دهاليزه ودوربه البعيدة غائرة في عالم الذكريات وعالم اللاوعي وعالم الطفولة البعيدة ومنطقة الظل في الذاكرة. هناك أشياء كثيرة تخرج، ولكن بداية تشكل القصيدة على الورق ليس لها ضابط محكم. ربما هذا يحدث في المقال، وأحياناً يحدث في كتابة الرواية التي تخضع لتصميم. لكن في القصيدة الشعرية، ربما كان المقذوف على الورق هو ختام القصيدة، وربما كان مرحلة متوسطة منها، وربما كان البداية. ما الذي يجعلني أقول هذا ختام القصيدة، أو هذه بدايتها، أو هذه منطقة متوسطة؟ شيء من الوعي الممزوج باللاوعي، وشيء من التحسس، ولا أقول الرؤيا الكاشفة لما أتصوره في داخلي. وقد يكون ما أتصوره في داخلي لحظة البداية مجرد نغم، أو مجرد حالة، أو مجرد درجة لونية، درجة لونية نفسية. وقد يكون كلمات أوجدت نفسها في سطح الذاكرة وبدأت أتمتم بها، وعرفت من وجودها أنها بداية لعمل شعري.

□ كان أليوت يقول إن كل حادثة تتضمن اقتراباً من اللغة اليومية، من لغة الشعب، ولكن هناك من يعارض أليوت في ذلك فيرى أن لغة الشعر ولغة الأدب ينبغي أن تحافظ دائماً على أناقة وبلاغة. .

- أنا لا أعتقد أن الشعر هو لغة الحياة اليومية. قد يكون هذا ناتجاً عن مكونات كثيرة، بعضها ثقافي التراثية في البداية التي جعلت مدخلي إلى الشعر العربي ورحلة القصيدة العربية يكون دائماً مرتبطاً بأن هناك ارتفاعاً في القيمة البلاغية والاحساس البلاغي عن اللغة العادية. الشيء الثاني أن ما قدم إلينا من شعر في إطار من يدعي أنه لغة الحياة اليومية قد أوصل إلى السوقية وإلى الابتذال وإلى لغة الشعراء وبالتالي لم يتح له بالفعل أن يحمل وهجاً يشدنا بحرارته. وأنا سمعت كثيراً عن شعراء كثيرين يقولون سأجعل من شعري رداء الكستور الذي يلبسه الناس، سأجعل من شعري كذا وكذا، ولكن انتهى الأمر بأن تحول هذا الشعر إلى نثرات خالية من وهج الشعر، وأصبحت مأساة مثل هذا الانتاج الشعري إذا وُجد أنه لا يُقرأ مرتين، وأنتك

تكتشفه في النظرة الأولى ولا تعود إليه أبداً. وأعتقد أن جزءاً كبيراً من قيمة الفعل الشعري ليس في غموضه المستحكم، ولكن في أنه لا يعطيك نفسه دفعة واحدة، وإنما لا بد من عملية ابداعية مشتركة بيني وبين النص، بيني وبين الشاعر، تعيد تشكيل هذا النص في نفسي بما يتضمنه من بنية ومن حساسية ومن وهج ومن رؤيا وفاعلية. ولكني أعتقد أن هذا كله لا يمكن أن يُتاح في إطار لغة عادية يومية عارية.

□ كيف تنظر إلى ما يسمى قصيدة النثر؟ وهل تدخلها في منطقة الشعر؟

.. هذا كله جزء من تشرذم الساحة على المستوى الحياتي. الوجود العربي كله تشرذم إلى فصائل صغيرة جداً. وداخل الإطار الشعري وجدت هذه الشراذم الضيقة والصغيرة. قبل عشرين أو ثلاثين سنة كنا نختلف ونتباعد، ولكن هناك اتجاهات يمكن أن تنضج فتصبح مدارس وتصبح أساليب. لكن الآن التشرذم وصل إلى أن كل شاعر أصبح حزباً وأصبح وجهة نظر. وأعتقد أن هذه مرحلة صادقة التعبير عن الوجود العربي نفسه الآن، لكنها لن تستمر.

في ما يتصل بي شخصياً وبالنسبة لجيلي من الشعراء في مصر، نحن نرفض أن تسمى قصيدة النثر شعراً. ليست المسألة ارتباطاً قديماً بما يسمى عروض الخليل، ولكنه ارتباط بمكونات السمعية والموسيقية الداخلية التي لا تتصور شعراً خارج إطار الإيقاع. وهذا الإيقاع جزء أصيل من تحسّسي للنضض وللنغمة التي هي دائماً حوار وصراع ما بين الساكن والمتحرك في بنية الكلمة العربية الصغرى والتفعيلة العربية والشطر العربي والبيت العربي في أي صورة من الصور. هذا شيء رئيسي ويغلق الباب في ما يتصل باستقبالنا للشعر فيما يسمى نماذج خارج إطار العروض الشعري. هذا النثر، أو هذه القصيدة النثرية كما تُسمى نثر رائع، وتعبير جميل، واطلالة بلاغية عصرية، ولكنها ستظل في إطار استقبالي لها كوجدان خارج إطار ما اعتبره شعراً.

داخل إطار التفعيلة الخليلية، أو الإطار الخليلي في السباق الشعري هناك أشكال كثيرة. هذا عظيم، لكني لا أتصور أن هذه الروافد الصغيرة سيستطيع كل بمفرده أن يخلق نهراً كبيراً، ولا بد لها لكي تواجه مشاق النحت في التربة الصلدة من أن تتآزر وتتوحد بعض الشيء لتصنع تياراً أعمق يكون قادراً على المواجهة والاستمرار وصولاً إلى المصبّ. وإذا ما كان الهدف هو المصب الذي بدونه ستصبّ هذه

الجدال في صحراء عطشى لا ترتوي أبداً حيث لا يوجد متلقي حقيقي للشعر، فعلى هذه الروافد أن تتحد. هذا قدرها. لا بد أنها ستتلقى.

ليس معنى هذا أن قصيدة الشعر الجديد ستصبح بنية واحدة أو شكلاً واحداً أو صيغة واحدة، لكننا سنصل خلال هذا التشرذم الهائل إلى لون من التجمع وإلى لون من التشكيل، وسنفيد فيه كثيراً من تجربة الشعر المسرحي لكي نصل في النهاية إلى نماذج لن يستقر عليها الوجدان لفترة طويلة، لكنها ستشكل صيغاً أكثر اقتراباً ونمساكاً مما يحدث الآن.

□ كيف تنظر إلى حاضر النقد الأدبي؟ هناك من يقول إن النقد في الخمسينات والستينات كان أفضل: كان هناك إحسان عباس والنويمي وعبد العظيم أنيس ومندور وآخرون. . في حين أن الأزياع والخطوط والمربعات هي السائدة الآن وكل هذا بنظر الكثيرين ليس نقداً، وإن كان مساعداً للنقاد. .

- كان وجود هؤلاء النقاد مرتبطاً بوجود حركات سياسية وفكرية، وبالتالي مدارس واجتهادات مختلفة، وكان هذا الوجود مواكباً لطرح جديد في المجتمع العربي لأفكار مستوردة.

الآن ثبت أن الحصاد كان في النهاية غير فعال ومؤثر فيما يتصل بالتجربة الإبداعية نفسها بدليل أن هؤلاء أنفسهم تراجعوا. النظرة الأولى لنجيب محفوظ أدانة بأنه كاتب البورجوازية والطبقة المتوسطة، ثم اعتدلت الكفة في الميزان فإذا بنجيب محفوظ يصبح الأب الروحي للرواية المعاصرة، وهكذا لأن المداخل وقتها كانت خاضعة لنظرة صارمة تريد أن تطبق نظرة ميكانيكية للواقع الأدبي والإبداعي في حدود النظرة الإيديولوجية.

الآن الساحة النقدية تخلو من أصحاب الرؤى النقدية. وأقصد بالرؤى النقدية ليس الإيديولوجية، وليس الالتزام بفكرة معينة، ولكن الرؤى النقدية التي كانت تستطيع أن تستشرف الوجود الشعري العربي ككل وحقيقة الإبداع القائم ومتغيرات الثقافة العربية وارتباط هذا كله بالإطار الاجتماعي وظروف الإنسان العربي الحضارية. نحن لدينا الآن اجتهادات أكاديمية والنقد العربي الذي يمارس فعالية الآن في بعض الواقع نقد يخرج من جيوب وحقائب بعض الأساتذة الجامعيين المجتهدين.



قد يكون في جامعات تونس أو المغرب أو مصر أو العراق أو الأردن ولبنان، ولكن لأنه نقد أكاديمي فهو يولد حبس النظر المنظرة أكثر من كونها النظرة التي تمارس علاقة مع الواقع. الآن نحن مصابون بحمى البنيوية على امتداد الساحة العربية. وهؤلاء الذين يتحدثون عن البنيوية هم أسرى الفكر البنيوي مترجماً وهذا الفكر البنيوي المترجم يحتاج إلى سنوات ليعرّب، وحتى يفهمه مترجموه قبل أن يفهمه قارئوه. ثم إذا طبقوا من خلال هذه الترجمات يتحدثون عن نماذج أجنبية فإذا ما جاوزوا للتعامل مع النموذج العربي، أو النسق العربي، اكتشفنا أن النظرية لم توصل إلى شيء اللهم بضعة أشكال من المثلثات والمربعات والدوائر والخطوط والمتوازيات التي يملأون بها بعض الصحف والمجلات المتخصصة وبعض الكتب الآن.

هذا نموذج لأن الاجتهادات الأكاديمية وقفت عند حدّ الأخذ والترجمة. لكن هذا لا ينفي أن ثمة اجتهادات فردية ضئيلة داخل هذا المناخ الجامعي تمثلها بعض الأساء المنتشرة هنا أو هناك، وهي تجتهد في أن يصبح محصولها الأخير، إذا ما اجتمع، مبرراً ببداية الوصول إلى رؤيا نقدية عربية جديدة تتلامس مع الواقع وتفهمه. ولكن سواء حدث هذا أو لم يحدث، أعتقد أن جهد النقد الرئيسي مجاله أن يتجه إلى القارئ وليس إلى المبدع لأنني في ما أرى، أن الناقد بوظيفته، هو عنصر مساعد للقارئ على أن يفهم أسرار النص الأدبي والشعري، ويدخل به في منحياته وزواياه، ويسلط الضوء على جوانبه المستورة لزيادة وعي المتلقي. لكن ليس دور الناقد أبداً أن يتجه إلى المبدع، ولا أن يقول له أفعّل كذا ولا تفعل كذا، المبدع يبدع، والناقد عليه أن يساعد القارئ ليرقى إلى مستوى العمل الإبداعي، ويتعرف عليه ويتكشفه، وبالتالي على المبدعين ألا يلتفتوا لأمامهم ولا وراءهم وأن يعبروا عن ابداعهم بملء حريتهم، وأن يتركوا للنقاد أن يقولوا ما يشاؤون.

□ هل ترى أن يتحرر الناقد العربي من النظريات النقدية التي تملأ السوق الآن، وأن يبحث عن معايير أو مقاييس نقدية خاصة به ومستقلة عن هذه النظريات؟

- أنا أرى أن الناقد قد يجب أن يبدأ الرحلة بالتعامل مع النص وليس باسقاط الإيديولوجية على النص. هنا تجنب للنهج الصحيح في التناول إذا أقبلت على النص مزوداً بأفكار مسبقة، وآراء، وأنا أبحث عن صداها في النص، فإذا ما وجدتها

حكمتُ على النص بالجودة، وإذا لم أجدها وكان النص عارياً منها حكمتُ عليه بالفشل والجذب فقد ظلمت العملية الإبداعية.

ينبغي أن يكون بدئي من النص، وأنا عندما أبدأ من النص لا أبدأ منه مجرداً لأنني لم أتخل عن ثقافتي ولا عن وعيي ولا عن خبرتي. لكن هناك فرقاً كبيراً في التوجه في الحالتين.

(القبس ١٩٨٧/٣/٨)

(القبس ١٩٨٩/٥/١٨)

## مع الشاعر فؤاد الخشن

□ عندما كتبت قصيدتك الرائدة «إلى ملهمتي الأولى» هل كنت على وعي بأنك تبذل شكلاً شعرياً جديداً؟

- في الحقيقة لم أكن أتعمد شيئاً من ذلك ولا كنت أقصد إرساء شكل جديد أو مضمون جديد. أنا كتبت تلك القصيدة سنة ١٩٤٥ بعنوان «إلى ملهمتي الأولى». وقد كتبت هذه القصيدة بشكل طبيعي جداً، ونشرتها سنة ١٩٤٦ في مجلة «الأديب» عدد حزيران (يونيو) على ما أذكر. في ذلك الوقت كان للقصيدة صدى ارتجت أنا له كشاعر ناشئ. والذي اهتمت به هو أن القصيدة المذكورة ترجمها للإنكليزية المستشرق الكبير اللورد أربري من ضمن عدة قصائد لشعراء عرب، وقد ذكر عن هذه القصيدة أن فيها كل صوفية الشرق وجماله وصفائه.

هذا كان أول صدى لهذه القصيدة التي لم أهتم أنا بها في ذلك الوقت. بل إنني أعتقد الآن أنني لو نشرت يومها مجموعة شعرية لي فربما لم أدرجها فيها. ولكن توقف أربري عندها جعلني اتنبه لقيمتها، إذ قد يكون فيها شيء غير عادي. ثم فوجئت بعد ذلك خلال حوار صحفي مع الدكتورة سلمى الخضراء الجيوسي أن الدكتورة سلمى قالت: لقد فتشت في جميع الصحف العربية بتدقيق شديد من عام ١٩٢٥ حتى عام ١٩٤٦، باحثة عن جذور القصيدة الحديثة، قصيدة التفعيلة، ومن عالجها بشكل ناجح وواضح ومن عالجها بطريقة مكتملة شكلاً وضمناً فعثرت على تجارب خجولة وغير مكتملة، لرثيف خوري ونقولا فياض وعلي أحمد باكثير ولكن فوجئت بقصيدة رأيته في مجلة «الأديب» منشورة في عام ١٩٤٦ للشاعر اللبناني فؤاد الخشن، عنوانها «إلى ملهمتي الأولى»، جعلتني أثبت بما لا يقبل الشك أن فؤاد الخشن هو أول شاعر في العالم العربي كتب القصيدة الحديثة، وليس بدر شاكر السياب ولا نازك الملائكة، لأن هذه القصيدة نشرت قبل قصائدهما «الحرّة» بسنة.

طبعاً أنا سعدت بهذا الحديث من الدكتور الجيوسي إلى أن كنت يوماً في بغداد أشارك في مهرجان أدبي فالتقيت على مدخل إحدى القاعات بالشاعر عبد الوهاب البياتي فقال لي: في داخل هذه القاعة «سيدة» معجبة بك وتقول عنك إنك رائد الشعر العربي الحديث. . فقلت له: لو أن السياب حاضر بيننا الآن، أو نازك، فلربما اغتاضا، ولكن لماذا أنت مغتاض لهذا الحكم؟

في لقطة أخرى أذكر أنني قرأت في مجلة «الأزمة العربية» الصادرة في أبو ظبي حديثاً مع الشاعر بلند الحيدري يقول فيه إن الشاعر اللبناني فؤاد الخشن سبقنا إلى نظم القصيدة الحديثة، وقد أرهص إلى ذلك أيضاً الشاعر اللبناني سعيد عقل.

ومنذ عام التقيت في بيروت بصديق قال لي إنه قرأ للبياتي مقالاً يقول فيه إن الرائد الأول الذي كتب أول قصيدة حديثة في العالم العربي هو اللبناني فؤاد الخشن لا العراقيون أو سواهم.

ولكن سلمى الخضراء الجيوسي مصرّة على رأيها الذي أشرت إليه وتعتبر أنها هي قلبت الموازين وصحّحت الوقائع. ولكني لا أكتفك أن لي رأياً خاصاً في هذا الموضوع هو التالي: لا يمكن أن يكون الرائد الأول قد قفز من فراغ أو من لا جذور أو من لا تربة، وأنه لا يمكن أن يكون عازفاً منفرداً، بل إنه عازف ربما ناجح أو أن صوته كان أعلى من صوت «الجوقة» المتسلسلة القادمة هرمياً من الجذور حتى بلغت الذروة عند قصيدة ناجحة مكتملة شكلاً ومضموناً لشخص صادف أن كتبه أنا أو كأنه السياب أو نازك الملائكة. فمن الحرام والتجني أن لا نذكر أن هناك جنوداً مجهولين، وأن هناك موشحات أندلسية، وأن هناك مدرسة مهجرية، وأن هناك مدرسة أبولو. كل هذه الأشياء مجتمعة مهّدت لولادة القصيدة الناجحة التي كتبت، والتي صادف أنني كنت أنا الأول الذي قالها كما تقول الباحثة القديرة الدكتورة سلمى الخضراء الجيوسي.

□ نازك الملائكة حاولت أن تقلل من شأن كل السابقين الذين كتبوا القصيدة الحديثة قبلها وتعتبر أنها الأولى فعلاً بسبب تحقق شروط في قصيدتها أو فيها ذكرتها بتفصيل في كتابها «قضايا الشعر المعاصر» في حين أنك تذكر بتقدير الذين سبقوك إلى نظم هذه القصيدة الحديثة. . نازك تصرّ على أنه كان لديها «وعمي» بما

تفعله في حين باكثر أو سواء ممن كتبوا قبلها على الشكل الجديد لم يكن لديهم «وعي» بأنهم يكتبون شكلاً شعرياً مبتكراً وجديداً لم يسبق إليه .

- أنا عكس ذلك، أنا أعتقد أن الوعي والتعمد والتعمل يبطل أهمية الحدث، وأن من الأفضل أن يكون هذا الشيء قد جاء بغيروعي . رأيي ضد أن نازك رغم محبتي لها . وأنا آسف لأن تكون نازك، بعد أن مهّدت لريادتها للشعر الحديث، قد تراجعت عن هذه الموجة الشعرية المهمة التي اشتغلت فيها . بل يمكن للمرء أن يتحدث عن «ردة» في آرائها وأفكارها وشعرها .

□ بعد أن كتبت هذه القصيدة «إلى ملهمتي الأولى» هل استمرت تكتب على الشكل الذي كتبت فيه، أم أنك عدت إلى الكتابة بالشكل العمودي القديم والمعروف؟

- في الحقيقة أنني لم أتعمد يوماً تفصيل الثوب قبل المحتوى، كنت عفوية في كتابة كل قصيدة من قصائدي دون أن أتعمد شكلاً، أو أتوقف عند شكل . فالقصيدة كنت أكتبها كما كانت «نحي» . إذا «جاءت عمودية كتبتها كذلك، وإذا جاءت قصيدة تفعيلة كتبتها كذلك . لم أتعصب طيلة حياتي لشكل . الجمال عندي هو جمال سواء في عباءة أم في «ميني جيب»، يبقى جمالاً، والقبح يبقى قبحاً حتى لو لبس أبهى الثياب وأفخرها . لم أتعمد الشكل يوماً، وفي رأيي أن بعض الشعراء الذين كتبوا بالشكل العمودي قد يكونون أكثر حداثة من الذين يكتبون اليوم حسب أسلوب التفعيلة، أذكر من هؤلاء بدوي الجبل وعمر أبو ريشة والبردوني . صحيح أن هؤلاء كتبوا بالشكل القديم، ولكنهم أبدعوا وأتوا بأفكار وصور وتشابيه حديثة وجريئة . وأنا أذهب إلى أكثر من هذا . أذهب حتى إلى ألفي سنة عندما أنتقد شاعر عملية الوقوف على الأطلال قبل مطيع بن أبياس وأبي نواس وحامد عجرد، قال هذا الشاعر وكان راعياً للغنم:

لأجمل من تلك الطلول وذكرها      ووصفك طيئاً ووصفك سلعاً  
تلاحظ عيني عاشقين كلاهما      له مقلة في وجهه صاحبه ترعى  
وهذا شعر جميل جداً وشعر فيه حداثة رغم القدم ورغم غبار التاريخ المتراكم عليه .

وهناك ذو الرمة . نحن نعرف أن أحد شروط الشعر الحديث هو الابتعاد عن

التقريبية. عندما أفاد ذو الرمة أن حبيبته تركت المكان فأقفر من جالها وعطرها، صور نفسه وهو جالس على الرملة حيث كانت خيام الحبيبة :

أخط وأحمر الخط ثم أعيده بكفي والغربان في الدار وقع . . وهذا يكفي ، دلالة غير مباشرة . . إن الحداثة قديمة حديثة وهي سلسلة مستمرة، وليس في نظري من شعر قديم أو شعر حديث، هناك شعر.

□ أحب أن أعرف رأيك، وأنت أحد رواد الشعر العربي الحديث، أو رائده الأول كما تقول المحققة الباحثة الدكتور سلمي، في حاضر هذا الشعر. ماذا حقق. إلى أين وصلنا. ماذا ينبغي أن يتحقق؟

- خيلنا نحكي بصراحة . . اليوم بعد ريادة الكبار أمثال السياب ونازك والبياتي وبلند وحاوي وأدونيس - خيلنا نسمي أدونيس من الرواد ولو أنه متأخر عنهم، بعد ذلك ظهر شعراء ليسوا أصحاب مواهب وأصالة. الشاعر لكي يكون أصيلاً ومتكناً يجب أن ينطلق من جذوره التراثية، في تربة وطنه، وأن ينطلق إلى اللون المحلي، وأن تكون جذوره في الأرض وجناحه في فضاء العالم. مثل هذا الشاعر كان دائماً محترماً. بعض إخواننا من شعراء اليوم يتعمدون ذكر هموم غربية لم يعيشوها ولم يمروا بها «وليس التكحل في العينين كالكحل»، و«ليست النادبة كالثكلي». أشعار هؤلاء تأتي فجأة، غير ناضجة، غريبة، مفتعلة. . ولذلك يرفضها القارئ العربي والمجتمع العربي. أنها كالشظية تدخل الجسد وتبقى شظية بعيدة عن الاتحاد مع الجسد. وكان عند آخرين نوع من عرض العضلات الثقافية، أو نوع من كسر مزارب العين ليشتهر تماماً، كذلك «الأخوات» الذي كسر مزارب العين في قرية لبنانية ليذكر اسمه. «الإخوان» على هذا الشكل «ماشيين» . . أقرأ فأذهل ويقرأ غيري فلا يفهم مثلي.

اتصل بي يوماً «أبو شافع» عمر أبو ريشة وقال لي على الهاتف: هل تفهم هذا الشعر «الحديث» الذي ينشر اليوم؟ كلانا يعرف لغات أجنبية فهل في أية لغة من لغات العالم هذا الهذر الذي تقرأه في الصفحة الثقافية في جريدة النهار أو جريدة السفير؟

أوكتافيو باث رغم صعوبته وغموضه هو أهم من شعراء العصر الحديث. إنني لست متعصباً، كما يقولون عني، لتقديم أو حديث، أنا متعصب للشعر، ولكن للشعر

الحقيقي . . فأني شعر هذا؟ أنا وأنت من الشعراء المعروفين المكرسين، عندما أنا لا أفهم وأنت لا تفهم، فمن يفهم إذن؟ لمن يكتب هؤلاء؟  
هذه من القصائد الأخيرة التي قرأتها في «النهار»: اليوم سأخرج مع غملي إلى الكورنيش ونأكل البوظة وننام في الباذنجان!  
لماذا الباذنجان وليس الكوسا مثلاً أو الخيار؟  
إذا استعرضنا مسيرة الشعر العربي من الأربعينات إلى اليوم، أقول لك بصراحة أنا خائف على الشعر الحديث، وخائف على الشعر نفسه أن يصبح الحديث عنه في المستقبل كالحديث عن سلالة الديناصور المنقرضة . .  
إنني أعتقد أن النقد مقصر ولا يواكب هذه الظواهر الشعرية المنحرفة .

(الحوادث ١٤/١٠/١٩٨٨)

## مع لميعة عباس عمارة

□ أنا أعلم أنك لا تحبين الحديث عن بدر شاكر السياب الذي نشأت بينه وبينك قصة حب في الفترة التي تلاقيتما فيها في دار المعلمين، في الأربعينات، زمن البراءة والنقاء والشعر. ولكني أختلفت معك في موقفك هذا. إن التي ألهمت بدرًا يوماً ما قصيدة واحدة تفخر الآن بهذا الإلهام، فكيف تهرب من الحديث عنه من ألهمته ديواناً بل دواوين. . إن لنزار قباني كل الحق عندما يقول لك: لا تتبعي نفسك يا لميعة بطبع الدواوين مهما كانت جودتها الشعرية. إن كتاباً واحداً عن علاقتك العاطفية ببدر يساوي كل الدواوين. . .

- نتحدث عن شعري أولاً أم عن بدر؟

□ بل عن بدر وأتمنى لو تبوحن للتاريخ وحده وكأنك شاعرة باريسية تكتب مذكراتها. .

- دار المعلمين في بغداد في الأربعينات كانت تضم من جهة طلاباً من الطبقات الفقيرة التي تستعجل الرزق وكانت تضم بالمقابل بنات من الطبقة البورجوازية يتقبلن أهلهن مهنة التعليم وهي مهنة محترمة جداً في العراق.

في هذا الطرف تقابل في دار المعلمين جيلان: طالبة بورجوازية قد تأتي إلى الكلية وهي تسوق سيارتها الخاصة وطالب قد لا يجد حتى ثمن بدلة يلبسها. واتفق أن أغلب هؤلاء الطالبات كن جيالات جداً ومتفتحات. نحل ديزي الأمير مثلاً. ديزي كانت ولا تزال جميلة. ولكن ديزي تختلف عني. أنا كنت أخالط الأولاد. أسمعهم أناقشهم أشارك في الإضرابات والتظاهرات.

في هذا الجو غير المتكافئ التقيت ببدر. جاء بدر من حرمان القرية إلى الانفتاح على أجمل بنات بغداد وأكثرهن ثقافة. وبدر يحب المرأة فكيف إذا كانت هذه المرأة جميلة ومثقفة وذات شخصية متميزة؟ لقد تغزل بنا جميعاً. هذه بعينها الزرقاوين،



وتلك بعينها اللتين لا لون لهما وهذه شعرها السجين (سعاد كانت تلف شعرها). كنت أحد المستمعين إلى بدر. أستمع إلى غزله في هذه الوجوه الجميلة وكنت أستعيد بعض قصائده.

في السنة الأولى بدار المعلمين لم يكن بيني وبين بدر أي حب. ولكن في السنة الثانية ولكثرة اقترابي منه بدأت أشعر بحنو عجيب على هذا الإنسان العبقرى الذي وجدته يومها مريضاً نفسياً وأحسست بنوع من الأمومة تجاهه. كنت في السابعة عشرة من عمري وكان بدر في العشرين.

كل طالبة في الكلية كانت تطمح لأن يكتب عنها قدر قصيدة كي تتباهى بها وكي تعتبرها متممة لجهاها. ولكن كان من غير الممكن على أية واحدة منهم أن تسير معه على طريق الخطوبة والزواج. كان هو يريد أن يمشي نحو آخر الطريق وكانت كل واحدة منا تريد أن تبقى ضمن منطقة إلهام القصائد لا أكثر. أما بدر فكان يقول:

الهوى بيت عاشقين استقرا  
لا سؤال أأنت قُبلت فاها

ولذلك كان يسخط على أية فتاة تنسحب في الوقت المناسب. وأكد لك أن تلك العلاقات كانت جميعها عذرية، كنا نجتمع في بيت محمد شرارة نقرأ القصائد ونستحسن القصائد.

علاقة بدر بي في السنة الثانية تحولت إلى حب شخصي. فمن الظلم لبدر أن يجنني أمامه ولا يحبني. إنه لا يكون إنساناً إن لم يحبني. أنا فتاة شاعرة وكان يقال عني إنى جميلة وذكية، وكنت أنا أعطف عليه عطفاً شديداً.

#### □ عطف أو عاطفة يا لميعة؟

- عاطفة امتزجت. ويومها إذا لم يحب بدر مثل هذه الفتاة يكون مجنوناً أو غيباً، وبدر ليس مجنوناً ولا غيباً. . .

#### □ نحن نعرف عاطفته تجاهك. فكيف كانت عاطفتك تجاهه؟

- لقد كتبت يومها قصائد عديدة عن علاقتي ببدر. كتبت رباعيات. وقد أريته تلك الرباعيات التي جمعتها تحت اسم شهرزاد. وعندما وصلت إلى مقطع من هذه الرباعيات توقف بدر عن السماع وقال: «والله إنى لأخجل أن أكتب شعراً أمام هذه

العواطف». أما أنا فقد استغربت أن يكلمني شاعر كبير كبدر يمثل هذه اللهجة. قلت: أتهزأ مني يا بدر؟ فأجاب: والله إنني أمام هذا النقاء وهذه العذوبة في الشعر لأحجل أن أكتب الشعر مرة أخرى.

وكان كل مقطع من مقاطع شهرزاد يجيب عنه بدر بقصيدة حتى تجمع لديه من قصيدة شهرزاد ديوان كامل سماه «أساطير». و «أساطير» كلمة أنا قلتها. ولكن الخوفي وخجلي لم أنشر القصيدة إلا بعد سنوات. . . . وقصدت بالأساطير الفروق الطائفية البالية:

أساطير غمقها الخادعون	وأشباح موق تجر القرون
لتخفق أجمل أحلامنا	وتعبث فينا فيا للجنون
ستمضي فمن لي بأن اتبعك	ستمضي فهل لي أن أمنعك
فشعري وحيي وعمري سدى	إذا لم أمتع بعيشي معك
سأهواك حتى تجف الدموع	بعيني وتنهار هذي الضلوع
ملأت حياتي فحيث التفت	أريج بذكراك منها يضوع

إلى آخر القصيدة التي تسكت فيها شهرزاد في المقطع الأخير ولا تتم القصة لأنني كنت أدري أن قصتي معه مبتورة وليس لها نهاية كما كان يتوقع هو. فأخذ كلمة أساطير وكتب قصيدته «أساطير» وجعل من المجموعة ديواناً .

□ سمعت أن لكما رحلات خارج بغداد. ألم يكن في تلك الرحلات ما ينعش القلب؟ ألم تسمعا يوماً بكلمة ابن حزم الأندلسي: من ازداد وصلأ زاد اتصالاً؟

- عندما تخرج بدر من دار المعلمين وعدته بأن أزوره في ضيعته «جيكور»، وقد زرته بالفعل مع خالي. استقبلنا هو وأفراد أسرته، أعمامه وعماته، وكانت معه «إقبال» السيدة التي تزوجها بدر فيما بعد. وقد مكثنا عندهم ليلة. كان الرجال ينامون على السطح وكانت النساء ينمن في ساحة العراء والفرش مغطاة بالقلل. والقللة هي القماش الأبيض الذي يمنع من الرطوبة في البصرة. جو البصرة رطب. وكانت ضيافة رائعة، وقد بالغ أهل بدر في إكرامنا، وأهل البصرة مشهورون بكرمهم.

□ والرحلة الرومانسية في نهر أبي الخصيب التي يقول فيها بدر متغزلاً بحبيبته لميعة:

وتلك؟ وتلك شاعرتي التي كانت في الدنيا وما فيها  
شربت الشعر من أحداقها ونعست في أفياء

تنشرها قصائدها عليّ: فكل ماضيها  
وكل شبابها كان انتظاراً لي على شط يهوم فوقه القمر  
وتنعس في حماء الطير رش نعاسها المطر  
فنبهها فطارت تملأ الأفاق بالأصداء ناعسة  
تؤج النور مرتعشاً قوادمها. وتحقق في خوافيها  
ظلال الليل. أين أصيلنا الصيفي في جيکور؟  
وسار بنا يوسوس زورق في مائة البلور  
وأقرأ وهي تصغي والرب والنخل والأعنان تحلم في دواليها.  
تفرقت الدروب بنا نسير لغير ما رجعة  
فتذكرني وتبكي..

- في ذلك اليوم قمنا بجولة في نهر أبي الخصيب وكان معه عمه وكان معي عمي  
وكان بدر يقرأ الشعر وهذا كل شيء..

□ وسألت لميعة عباس عمارة عن مسألة خلافية في تاريخ الشعر العربي الحديث  
هي مسألة من كتب الشعر الحرّ قبل الآخر: بدر شاكر السياب أم نازك الملائكة؟  
ولميعة كانت شاهدة وتعلم لإعطاء رأي في الموضوع:

- هذه القصائد التي كتبت في الخروج من عدد التفعيلات في الدرجة الأولى،  
لكن ضمن الوزن وضمن القافية، كتبها بدر ونازك في نهاية سنة ١٩٤٧ وبداية سنة  
١٩٤٨. سمعتهما في مجلس الأستاذ محمد شرارة وكان مجلساً يجتمع فيه الأدباء  
والشعراء الكبار. هناك التقيت بنازك وهناك التقيت ببدر. قال لي بدر بالحرف، وبعد  
أسبوعين من أول لقاء وقراءته قصيدة أساطير على نازك الملائكة: أنا أخطأت لأنني  
قرأت قصيدتي قبل أن أنشرها. فقد تأثرت بي نازك الملائكة. قلت هذا فيما بعد  
لنازك فقالت: أنا لم تأثر ببدر. أقرأي قصيدتي الكوليرا تجدي بني كتبها قبل التقائنا بهذا  
المجلس. هذا هو التاريخ وأنا شاهد عيان وقد نقلت الموضوع بأمانة..

□ ست لميعة، قرأت ديوانك الجديد الصادر عن المؤسسة العربية للدراسات  
والنشر «لو أنبأني العراف» فوجدتك غريقة في بحر الحب. شغل غزلي وجداني  
متلاطم الأمواج، متدفق، فكيف وصلت إلى بحر الأنواء هذا؟

وقرأت في عيني لميعة رحلات بحر الأنواء وأشرقت العينان، والفم يتمتم:

- أكيد الذي يسمع قصائدي الجديدة لا بد أن يعرف أنها منبعثة من تجربة حب حقيقية مؤثرة.

وقاطعت لميعة: تجربة أم تجارب؟

ورددت لميعة:

- تجربة أم تجارب؟ أنا معك. . إن الحرمان الذي تعرضت له في بداية حياتي قد ألقى بظلاله على شعري اللاحق. كنت محرومة في صباي من الكتابة. كنت أخاف من قصائدي فأعديتها. أخاف أن أبوح في القصيدة عما يجول في قلبي لأني من أسرة محافظة، ثم إن الصحف يومها كانت ترفض نشر الشعر العاطفي الصريح للمرأة. إني أكتب أحياناً قصائد غزل عن فترة قد لا تكون آنية. . يمكن أن تكون تجربة سابقة وقد تكون هذه التجربة السابقة غنية.

ربما أعيش زمناً بدون حب، ومع ذلك أكتب غزلاً. هناك طيوف تسقط في قصائدي. إني أحول التجربة أحياناً إلى قصيدة وأنتهي منها، أي من التجربة.

□ يعني تنتهين من التجربة بقصيدة؟

- أجل. أنا بعيدة عن الحب. قد يكون إعجاباً. قد يكون حباً من طرف واحد. قد. . .

□ وإذا حصل وسقطت في الحب؟

- هذه نعمة من الله لا أجحدها وأنا أتمنى دائماً أن سقط في الحب.

□ وماذا يستهويك في الرجل أكثر؟ أي الرجال يؤثرون في لميعة فتسقط في الحب؟

- عالم النساء عالم عجيب. قد لا تحب المرأة الرجل الذي يقول عنه العقاد: تتمنى الرجال تقبيل يده. ربما تحت المرأة رجلاً تأنف الرجال من مصافحته. وهذا موجود عند النساء بدون استثناء. غريب. المرأة تنتظر أحياناً الرجل الذي يبدأ هو بحبها. لا تفتش هي عن حب. فالذي قد يطلع بطريقها أحياناً قد تحبه ثم تكتشف أنها خدعت به. إنها بسرعة تكتشف ضالة الشخص الذي أعجبت به لحظة. وقد تكون كتبت عنه قصيدة. وقد تكون لما تكتب عنه القصيدة. ينتهي حبها له قبل أن تنتهي القصيدة أحياناً. . .

□ يبدو لي يا لميعة أنك تملين بسرعة وتستهلكين الأمور بصورة غير إنسانية. . .

- على أسس علمية فسرت هذا الذي تسميه أنت مللاً بأنه اكتشاف ضالة أو استحالة هذا الحب. قد يكون حباً ممنوعاً أو مستعصياً ولا تنس أن المرأة تسعى أحياناً وراء الحب الممنوع والمستعصي لأنه يطيل طريق الوصول.

والإنسان يجب دائماً ويجب بشكل متعدد كما نقرأ عدة كتب في وقت واحد. الرجل يجب زوجته ويخلص لها على طريقته ويجب ما يشبهها في نساء أخريات. . . ويمكن أن يحب عشر نساء في وقت واحد لأن كل واحدة تمثل له صفة من صفات زوجته التي أحبها يوماً ما وهو يخلص لزوجته. . .

□ وكيف تكتبين الشعر؟

- للشعر دوافع متعددة. الموهبة طبعاً هي الأساس. إذا أردنا أن نمسك القلم والورقة لنصبح شعراء فلن نصبح.

دوافع الشعر قد تكون في قراءة كتاب مثير. قد تكون من حالة بداية حب. في لحظات صفاء في الصباح الباكر. كلها تختزن في عقولنا. وأحياناً تفاجئنا بشكل منتظم. نسمي حالة اختار الذهن هذه الإلهام. لهم الحق في ذلك لأنها تأتي بشكل سهل، ومرتبطة. ولكن حتى هذا الترتيب يحتاج من الشاعر إلى الكثير من العمل التكتيكي. الشاعر يجب أن لا يؤخذ بالانطباع الأول، على أن كل ما يأتي به الإلهام يعتبر مقدساً. فعليه أن يعيد النظر فيه وفقاً لتقنية الشعر.

إن الشعر الحقيقي ليس فقط اللفظات الرومانسية. إنه فن من الفنون الجميلة التي تحتاج إلى تقنية، إلى ثقافة واسعة، إلى إنسانية وبعد نظر، وإلا تكون مجرد تأوهات.

إننا نحن العرب غمر الآن في الشعر بفترة اللامعقول واللامفهوم. إنني مؤمنة بشعار تفتح كل الأزهار وأعتبر قصيدة النثر مقبولة شرط أن يكون فيها شعر. قبل ٢٥ سنة كنت تستطيع أن تعدد أسماء الشعراء الكبار. أما الآن فالمطلوب كمبيوتر. . . كل القراء شعراء. أين النقد؟

□ أنت بالذات هل استفدت من النقد؟

- تجربتي مع النقد قليلة جداً وفقيرة. ليس هناك ناقد يتبرع أن يكتب عن شخص لوجه الله. وإلا فكيف يكون لشعري مثل هذا الوقع في نفوس الناس، مثل هذا العمق، ثم لا يجد له صدى في مقالة يكتبها ناقد؟ كل ما كتب عن شعري انطباعات وملاحظات ممن سمع شعري. أما النقد الحقيقي فلم يمس قرار هذا الشعر.

أنا كقارئة أشعر بأن وراء كل نقد لا بد من تحرك شخصي. لا بد أن يكون إما علاقة صداقة أو دافعاً دينياً أو سياسياً أو أي اعتبار من هذه الاعتبار. لم تنطلق من منطلق سياسي أو طائفي أو صداقة شخصية مع الناقد. وسيظل شعر لمبة مهماً إلى أن يأتي زمن يقيم فيه هذا الشعر، وأعتقد أن هذا الزمن ليس قريباً.

□ وكيف تقيمين شعرك؟

- أنا حتى الآن هامش على كل الشعراء. قد يكون هامشاً مهماً جداً ولكنه هامش. أنا لا أدخل في تصنيفات الشعراء الشكلية ولا أدخل في التصنيفات السياسية. كأنني متفردة أو منفردة في ركن من أركان الشعر العربي، وأنا سعيدة وراضية في هذا الركن الهادي. لا يقال عني من كبار الشعراء ولا يقال عني من الرواد. لا أسمى تسمية، وربما يجد لي بعض الناس يوماً اسماً.

□ ومن يلفت نظرك من شعراء العراق الآن؟

- هناك شعراء كبار في العراق الآن. ولكني أنوه هنا بعبد الرزاق عبد الواحد وهو قريبي ويصغرني بستتين. ولكنه شاعر ضرب عنه الحجاب. ربما يكون عبد الرزاق بمستوى الجواهري. هناك من يضعه بمستوى المتنبي. له من الشعر الحر ما يضعه بمستوى بدر شاكر السياب. إنه يدخل الساحة على أصحابها ويدخل السبق. إنه المجلي والمخلق وهذا ما يثير الحقد عليه. كان شيوعياً يوماً فحورب لأنه شيوعي ولكنه الآن غير حزبي وإن كان شاعراً قومياً من الطراز الأول.

وعادت لمبة عباس عمارة لتردد من جديد وفي عينها طيوف ورؤى الخليج والشعر والحب:

- التواصل في الحب قد يكون حديثاً وقد يكون نجوى، وهناك كلمة عربية قديمة هي التواجد، من تبادل الوجد.

إذا استمرت العلاقة روحية فهي العطاء العظيم وإذا سارت كما تسير الأمور إلى  
نهاياتها فإنها لا تكون حباً. سمها زواجاً مثلاً... ولكنها ليست حباً...  
إن أي لقاء، ولو إلى فترة، يقتل الحب. وحرصنا على الحب يدفعنا لإدامته بالابتعاد  
عن المحبوب.

قد تدخل في ملكوت الصوفية. إن الصوفية يصلبون أنفسهم على أبواب  
الحب. لا يدخلونه وذاهك تقريباً من الذات العليا. والشعر عندي هو ذلك الذات  
العليا التي تستحق عندي أن أصلب نفسي على بابها...

وكانت لميعة تردد الفقرات الأخيرة من حديثها بخشوع يشبه خشوع المؤمنين  
الجدد، وكأنها في حضرة العارفين الواصلين، وكأنها أمام مشهد صلب الحلاج الذي  
تعجل الفرع فصلب...

(الحوادث ٢٩/٢/١٩٨٠)

## مع محمد إبراهيم أبو سنة

□ هل تعتقد أن الإلحاح على مفهوم الحداثة ما زال يتصاعد؟

- أعتقد أن الإلحاح على مفهوم الحداثة في الآونة الأخيرة بدأ يخفت قليلاً أمام طوفان المتغيرات وطوفان الأصوات والتراجعات والتداخلات للواقع الشعري العربي الذي يبدو الآن وكأنه يهرول ليجمع ما تناثر من بقايا الواقع الثقافي، إما في محاولة لبناء رؤية جديدة للشعر وفي الشعر تركز على بروز مصداقية في الواقع السياسي، وإما أن هذه الهرولة هي رجوع للماضي البعيد للاتكاء على التقاليد الشعرية القديمة في محاولة لنفي التجربة الشعرية كلها، وهذا في رأيي أفضح ما يمكن أن يحدث.

كل هذه احتمالات ولكنني أحب أن أسجل الآن أن الحداثة لم تفهم بمعناها الحقيقي الذي يطرحها العصر. فالحداثة مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بروح العلم، بالتطبيق التقني للنظريات العلمية وتأثير هذه النظريات على القيم الاجتماعية والفكرية للإنسان المعاصر.

مفهوم الحداثة مستورد أصلاً أو مستعار من مجاله الفلسفي، أو فلسفة العلم، إلى مجال التجربة الأدبية. وقد أقحم هذا المفهوم بطريقة غير مفهومة تماماً.

وفيما يتعلق بمفهومي أنا للحداثة في الشعر، إنها توازن بين الأزمنة الثلاثة: بين الحاضر والماضي والمستقبل، لأنني لا أتصور شعراً بدون بُعد تاريخي. فالشعر في الأساس هو استلهام لروح اللغة وليس كتابةً باللغة، انصهار للوجدان القومي، مناقشة طويلة وعميقة للماضي، وتأمل وحوار مع المستقبل.

سقطت الحركة الشعرية في السبعينيات على وجه التحديد في ما يُسمى بالشكلية، أو الخواء الشكلي تحت دعاوى الحداثة. الحداثة ليست مجرد الإطار الشكلي. الحداثة في مجالها الأساسي عدم ثبات المعيار. لقد استعير مفهوم عدم ثبات



المعيار الذي يمكن أن يكون صحيحاً في مجال علم الاجتماع وعلم النفس والفلسفة تحت تأثير التطور العلمي الراهن، استعير ليطبق بقدر من التعسف على التجربة الشعرية، وسقطنا في ما يسمى بنفي المعيار في التجربة الشعرية وبالتالي حين انتفى المعيار فُتح الباب أمام هذا الطوفان من القصائد التي لا تعرف لا ضابطاً لغوياً، ولا ضابطاً عروضياً ولا ضابطاً جمالياً، وأصبحنا أمام ذوات مغلقة، متفجرة من الداخل، عاجزة عن التواصل الخارجي، عن إقامة هذا التوازن الذي قلْتُ عنه إنه التوازن بين الأزمنة الثلاثة الماضي والحاضر والمستقبل.

إن مفهوم الحداثة هو وراء هذا القلق العميق الذي يعانيه الإنسان المعاصر. فمن المعروف أن التطور المادي أسرع دائماً من التطور الوجداني والفكري ويمكن أن يكون مجال الحداثة واضحاً في التطبيقات العلمية بمعنى أننا نستطيع أن نغير وجه المدينة مادياً كل عشر سنوات، ولكننا نعجز تماماً عن أن نغير روح الإنسان في مئات السنين.

أنا أعتقد أن مفهوم الحداثة بالصورة التي تم تطبيقها على نطاق تجريبي قد أسهم في البلبلة الشعرية وفي هذا الخواء الشكلي وفي عدم فهم المصطلح نفسه، مصطلح الحداثة، ولكن ليس معنى هذا أنني أدافع عن التخلف، بل أنني أطالب بفهم حقيقة التجديد لأن المجتمع الذي نعيش فيه الآن هو مجتمع يعاني من عدم صلابة وتماسك الرؤية على المستوى الفكري، وعلى المستوى الوجداني، وهذا كله انعكاس أيضاً للتحول المستمر لفكرة القيمة داخل هذا المجتمع.

□ الدكتور زكي نجيب محمود في كتابه «مع الشعراء» يقول: في الشعر جديد وليس في الشعر تجديد.

- أعتقد أن مضمون هذه الفكرة هو التركيز على فكرة الإبداع، أي أن الإبداع هو نوع من الخلق غير المسبوق. القصيدة التي يكتبها شاعر حقيقي هي قصيدة لم تُكتب أبداً من قبل، وهذا معنى أن هذه القصيدة هي جديدة. ولكن كلمة الدكتور زكي نجيب محمود هذه لا تستوعب الحقيقة كلها في هذا المجال، بمعنى أننا أمام الخاص والعام. الخاص هو الإبداع الفردي الذي يتميز بالأصالة وبفكرة الخلق وفكرة الجدة، أي أنه غير مسبوق لأن هذه القصيدة تنتمي إلى موهبة بعينها. أما العام وهو القابل لتطبيق فكرة التجديد، فهو سياق هذا الفن من الناحية التاريخية، لأن سياق الفنون

يشكل في النهاية نوعاً من القاعدة، جو تراكم القيم الجمالية التي تحكم هذا الفن بعينه . وهذا السياق نفسه يمكن أن ينعكس في كتابات البلاغيين بشكل مدرسي، بمعنى أنهم يحاولون استقراء الواقع الإبداعي ويحولونه إلى منطقة من القواعد هي التي يتجلى فيها روح التجديد والتي تنعكس مؤثرة فيما بعد أيضاً على فكرة الإبداع، بمعنى أنه حين تدور فكرة ما، في عصر ما، فإن هذه الفكرة يمكن أن تكون ذات تأثير على الفنون بشكل يدفع إلى تجديد هذه الفنون وإلا لجاءت كل قصيدة مساوية كيفياً لقصيدة أخرى. ليس هناك قصيدة مساوية لقصيدة أخرى. هناك قصيدة.

ومعنى «الجلدة» يتضمن معنى التجديد لأن الجلدة هي خطوة في نقل السياق إلى الأمام وإلا لكان الشعر الأموي صورة من الشعر الجاهلي، وكان الشعر العباسي صورة من الشعر الأموي، وهذا غير صحيح. لماذا؟ لأن العصر الذي تولد فيه القصيدة يلقي بمعطياته داخلها بكل تأكيد ويخلق فيها ما نسميه نحن بالتجديد، أي توسيع الإطار، إضافة عناصر جمالية جديدة، إسقاط بعض العناصر والتركيز على عناصر أخرى.

أنا أتفق مع الدكتور زكي نجيب محمود في أن جوهر الشعر والفن واحد في كل العصور، لكن التعبير عن هذا الجوهر يختلف ويقبل التجديد دائماً. ولهذا فأنا أتفق معه في أن كل قصيدة هي عمل جديد بمعنى أنها غير مسبقة، ولكنها في نفس الوقت عمل قابل للتجديد لأن الموجة التالية تتأثر بكل تأكيد بأفكار عصرها، بقيم هذا العصر، بلاغياته، جمالياته، رؤاه. وما أقوله ربما يتجلى أكثر في المجال النقدي مما يتجلى في المجال الإبداعي. وفي النهاية فإننا حين نتحدث عن الفن، فإننا نتحدث بشكل نقدي. وأما حين نعيش الفن فإننا نعيشه بشكل إبداعي. دائماً هناك وجهان لعملية الإبداع لحظة الإبداع وإنشاء القصيدة ثم تأمل هذه القصيدة جمالياً. وتأمل القصيدة جمالياً يوضح أن هناك تجديداً. فلو تحدثنا عن حركة الشعر الحديث الآن بالمقارنة مع حركة الأحياء في أول القرن، لوجدنا أن هناك تجديداً بمعنى وجود عناصر جديدة في الشكل لم تكن موجودة عند مدرسة الإحياء أو عند مدرسة أبولو. فالرؤية النقدية تكشف لنا عناصر التجديد. أما ما يتحدث عنه الدكتور زكي نجيب محمود فهو في رأيي سليم، وهو ينصب على جوهر الإبداع. إن العمل الإبداعي هو عمل جديد غير مسبوق إليه. أما أنه غير قابل للتجديد، فهو بكل تأكيد قابل للتجديد.

□ ما هو منطلقك في تقييم الحركة الشعرية؟

- إن منطلقني دائماً في تقييم الحركة الشعرية هو منطلق عربي. ولهذا أقول إن التأثير والتأثر بين الشعراء العرب لم ينقطع أبداً. ومجلة «شعر» كان لها بكل تأكيد تأثير قوي وعميق في الحركة الشعرية العربية لأنها جاءت في مرحلة كانت القصيدة القومية قد مالت فيها إلى التبسيط والتعميم والخطابية، وكان لا بد من إحداث نوع من الصدمة لهذه القصيدة لكي تعود وترتد إلى التوازن الفني والاهتمام بناحية الشكل. ولكن دائماً إذا كان القانون الطبيعي صحيحاً: لكل فعل رد فعل، مضاداً له في القوة ومضاداً له في الاتجاه، فإنه إذا كانت القصيدة القومية قد أسرفت في التبسيط والتعميم والمباشرة، فإن حركة مجلة «شعر» قد أسرفت أيضاً في الاغتراب. فكرة الاغتراب هذه يتم انحصارها الآن.

كان لمجلة «شعر» وللأدونيسية دور في ربط الحركة الشعرية العربية بعناصر من الثقافة الأوروبية وبعناصر من الشعرية الأوروبية. هذا الوصل كان مفيداً وكان فعالاً في تنمية الحركة الذاتية لنمو القصيدة العربية إذ بدأت تعي فكرة الشكل بصورة أكثر تقدماً، تعي فكرة الدرامية، تعي فكرة الأقنعة، تعي فكرة الأصوات، فكرة استلها من التراث، تعي فكرة التأثير والتأثر بين عناصر الثقافة المختلفة، التأثير بالموسيقى، بالفن التشكيلي، بفن المسرح، بالرواية، بكل تأكيد فإن الأدونيسية فجّرت في الواقع الشعري ما يمكن أن نسميه عنصر الحدائث بتردداته وأبعاده وتركيباته. وكنا فعلاً في حاجة إلى هذا العنصر لتنشط القصيدة العربية وتخطو خطوة جديدة إلى الأمام.

ولكن الأدونيسية أفرطت في الاغتراب لأن فكرة الرفض لا ينبغي أن تكون مطلقة لأن كل ما هو مطلق خاطيء إذا قيس بالواقع. كل واقع تاريخي وكل واقع راهن هو واقع نسبي. وحركة القصيدة مهما حاولنا أن نجعل منها مطلقاً فنياً فهي نسبية محكومة بالموهبة وبحركة الواقع وبثقافة الشاعر وبالمناخ المحيط به، لذلك فالمطلق وهم.

إن رفض كل ما سبق ورفض كل وصاية من التراث، ورفض كل ما له صلة بالماضي، سيؤدي بنا إلى ما يسمى بالنفي المطلق. هذا النفي المطلق جسده أدونيس في نوع من الزخارف اللغوية التي تقترب من السورالية الأوروبية، ولكنها أبداً لا تجسد روح الواقع الراهن.

## □ ألم تعبر مجلة شعر والأدونيسية عن ضرورة فنية في زمانها؟

- ربما عبرت مجلة «شعر» والأدونيسية عن ضرورة فنية، ولكنها في نفس الوقت لم تلبي احتياجاً واقعياً، فالأدونيسية انحسرت الآن تماماً لأنها لم تعبر عن روح العصر باحتضانه أو بالتعاطف معه. والصدام الذي تم على مستوى الواقع، بمعنى نفي الواقع من التجربة، جعل هذه التجربة مجرد اغتراب أوروبي. ونحن نعلم أن الشعر في أوروبا يعاني من مشاكل كثيرة جداً. بل إن الشعر في أوروبا يلجأ إلى الشعر في أفريقيا وفي البلاد الآسيوية لكي ينشط من صوره وموضوعاته وتراثه الروحي والحضاري. وهذا ما تنبه له مبكراً في أول القرن أзра باوند عندما ذهب ليدرس الصينية. إذن الشعر الأوروبي هو الذي يبحث عن التجدد من خلال أشكال بدائية في أفريقيا وشرق آسيا. والذي حدث أن بعض رواد الشعر العربي حاولوا أن يستلهموا عناصر من الشعر الأوروبي لتكون أداة نهضة وبعث وتحريض للتجربة العربية.

## □ ولكن هذا الجانب مهم...

- هذا الجانب مهم ولكنه لا يحمل الخلاص للقصيدة العربية. هناك يقين بأن الأدونيسية انحسرت بمعنى أنها ماتت. لا. لقد قدمت إضافة ولكن هذه الإضافة يتم اختبارها على مستوى الأصوات الشعرية التي تراجع نفسها، والتي تعيد ما يسمى «بمجرد» حساباتها. ماذا أعطت الأدونيسية من عناصر، وماذا على هذه العناصر أن تتكيف مع الواقع؟ لنقل إن جزءاً من الأدونيسية قد مات، وجزءاً يبحث الآن عن الحياة من خلال التكيف مع عناصر واقعية جديدة. وربما كانت الأصوات الشعرية العربية الآن، بما فيها المصرية التي بدأت متفجرة، تحاول الآن التكيف لا مع الواقع بل مع السياق بحيث تبدو وكأنها جزء من هذا الواقع وليست خارجه عنه. الأدونيسية في لحظة ما كانت تبدو لنا وكأنها هبوط بالبراشوت من جبال «الأولب» الفرنسية. طبعاً جبال الأولب في اليونان، ولكنني عنيت بهذا التركيب هبوط الأدونيسية. كانت تبدو لنا الأدونيسية هبوطاً بالبراشوت من الأولب الفرنسية.

والآن كما قلت لك يتم اختبار الأدونيسية ويتم تجريدها من عنصر الاغتراب وعنصر النفي. ولا شك أن حركة مجلة «شعر» والأدونيسية والشام قد عملت على تخصيب الحركة الشعرية العربية بكثير من عناصر التجديد وعناصر الحداثة وعناصر الفتوة الفنية. ولكن ما من شيء ينتهي كما بدأ. الأدونيسية تأخذ الآن بما

يسمى بمرحلة التحول، يموت بعضها ويتحول بعضها ولكن كل هذا يعمل على تخصيب التربة لنبات جديد قد لا يكون الأدونيسية وقد لا يكون القصيدة القومية. قد يكون هناك شكل جديد للقصيدة العربية يقترب من روح الواقع ومن روح العصر ومن روح الثقافة الجديدة في نفس الوقت.

المرحلة القادمة هي مرحلة إقامة التوازن بين العناصر الثقافية والعناصر الواقعية في القصيدة بعيداً عن الفعل ورد الفعل الذي أحدث زلزالاً في القصيدة العربية المعاصرة.

## مع محمد علي شمس الدين

□ ما هو سر القصيدة؟

- هذا هو السر الذي لا يُباح، إذا كانت القصيدة ستكون في نتيجة الكلام تترك جزءاً كبيراً غير ممسوك به، جزءاً كبيراً مهدوراً من الحالات، من الداخل، وتأتي العبارة أضعف من الشجن، فليس بإمكان الكلام الآخر الإبانة الكثيرة. في كل حال، مزدوجاً أتكلم، وهذه مسألة صعبة في التدبير، أي أن أتكلم على تأملي الذي صار عبارة، صار قصيدة. هنا أقول لك إنني من بدايات الحياة التي دخلت في وعي الولد، أو استعيدت لاوعيه، كنت مشغولاً بأسئلة عن كيفية سقوط الورقة عن الغصن مثلاً، تترنح ثم تهوي بخدها على الأرض؛ ثم تعود ورقة أخرى فتنمو على هذا الغصن. كيف يموت صديقي عبد الله في القرية، وأنا ولد. أين ذهب حين مات. كيف مضى الأمس؟ من أنت الآن؟

كنت مشغولاً أيضاً بالأصوات، الأشعار الحزينة التي يردددها أهلي في الجنوب، في القرية. تلك البكائيات كانت تشجيني وأصغي إليها بصمت. حين أقع في مشكلة ما كنت أغني. هذا الغناء لا يعني أنني كنت أطلق صوتي، بل أردت في الداخل شيئاً ما.

أنا ما زلت ألح على الغنائية. كنت أجد في الشمس غنائية ما، في رقصة الضوء على المساحات الشاسعة للحقول الصفراء، حقول التبغ في الجنوب. كنت أذهب إلى النهر في الخريف. أنا صديق الصخور أيضاً ومن الصغر. وكنت آلف عدداً من جيران الفلاحين في القرية. وقراءاتي بدأت هناك ومن هناك، وبدأت كاستجابات لأسئلة من هذا القبيل.

أحببت المعري باكراً، قرأته في العاشرة من عمري، وأول ما كتبت قصائد من بحر المعري. كتبت ما يملأ ديواناً من الشعر في الثانية عشرة من عمر، من بحر هذا

المعري. ثم ما زال صديقي حتى الآن. أذكره في كل ديوانٍ لي. أحاوره. أَلعب معه. أدخله بطلاً من أبطال الكتابة.

هذه منابع وبعض أسرار الكتابة. كنت أيضاً مسكوناً بشيء أريد أن أقوله لك. كان يدعوني للتأمل لزواج اللغة. قضية حدس ومزاج في اللغة. عندي انتباه لمزاجات اللغة. إذا بحثت تجد في النتيجة أن كل شيء أصوات. الفلسفة صوت. الموت قد يكون صوتاً. الحياة صوت. الحب صوت. عالم الأموات، اللغة. هذه المسألة تستهويني من الصغر. هذه بعض بدور لما غما فيما بعد. طبعاً كبر وتآزم وتداخل في ذاته، لم تعد عناصر الطبيعة محايدة. لم أعد رومانسياً. حين كنت أحب الجبل الذي تخرج من كتفه شمس ما، أو قمر ما في فترة ما صرت أنظر إليه على أنه يستر خلفه عيناً ترصدني لتطلق النار عليّ. صارت النعجة ذئباً. لم تعد رومانسية العناصر كما كانت. صارت الأشياء أكثر تعقيداً، أكثر هولاً في بعض الأحيان.

□ ولا شك أن «الجنوب» كان مسعفاً أو محزناً.

- هذا هو الجنوب. أنا ناري وحيي أن أكون شاعر الجنوب. أمني أن أكون ذلك الشاعر لأن الجنوب أرض عظيمة. أولاً لي ثقة بأن الجنوب باقي. الأرض لن تغوص في الهوة والناس هناك باقون. وكما ترى لقد مرّ على الجنوب أكبر ثقل في التاريخ العربي، أكبر محذلة على صدر الجنوب الطري الناعم. الجنوبيون شعراء وحالمون وفلاحون. هم يحبون من سداجتهم كل شيء. كالأطفال.

طبعاً الآن أصبحوا أكثر قسوة في لطفهم. إنما أعتقد أن هذا الشعب وتلك الأرض باقيان. أما كيف أنا شخصياً أتعامل معه، فالقصيدية تحاول أن تعطيني العبارة. أنا أقول: كل ما كتبت هو من هناك وإلى هناك. ولكن ليس بالضروري إعلان الموضوع لكي يكون المضمون هو هناك.

في «أما آ للرقص أن ينتهي»، على سبيل المثال، أتكلم عن العودة إلى البحر، أو عن الموت في البحر لكي أرى من غرق من أصدقائي. ثم قصيدة اسمها «مدرج للهبوط إلى البحر» أسير فيها إلى الغرق في البحر لكي أرى الغائبين فيه. «وتسألني صديقتي صِف لي ما حدث، فأقول لها: فهل عاد من بحرهِ أحدٌ». أنا لا أريد أن أفسّر هنا. الجنوب هنا أيضاً. الجنوب هنا. الذين غابوا في هذا الجنوب. الجنوب هو هذا البحر. قصيدة أخرى أنا أتكلم فيها عنوانها «ياقوت العرش»، وهي مرثية

لصديق. في هذا الديوان كثير من المراثي. ثمة مراثٍ لأطفال أحبهم. أعرفهم. لا أتخيلهم، أنا لا أنطلق من التخيل في الكتابة يا صديقي. دائماً أنطلق من النقطة الحارة. وأجد مشكلة هي أن اللغة كتجريد تبقى بينها وبين هذه النقطة الحارة من الحياة التي أنطلق منها مسافة. أريد أن أهدم هذه المسافة. أريد أن أجرب كتابات عديدة لكي أهدم هذه المسافة. ربما الحالة الواحدة كتبتها بأكثر من عبارة. إنما في النتيجة كما قال قيس، أو كما قول: أطوف على الديار ديار ليل / أقبل ذا الجدار وذا الجدارا / وما حبّ الديار شفن قلبي / ولكن حب من سكن الديارا. أنا أحب تلك الديار وسكنائها، وأقبل الهواء هناك وروح الهواء، أقبل الرياح، أقبل الأشجار هناك، أقبل الأزهار، أقبل التراب، وأبوس حتى روث الأبقار في الجنوب. إنه وطني. ليس الجنوب وحده. من جنوبه إلى أقصاه. كله وطني. بالمناسبة، أنا لست منحازاً إلى بقعة ما. أعتقد أنه لا جنوب بلا لبنان، وأعتقد أنه لا عالم عربي بدون لبنان، وبدون الجنوب. كل جزء هو كل. ولكن أريد أن أعبر إلى الكل من الجزء.

أيضاً أريد أن أعبر إلى التاريخ من هذا الجزء. فالجنوب ليس حاضراً فقط، بل هو التاريخ يتحرك في حاضر. هو ماضٍ، هو أيضاً كل مكتسباتنا، كل كليتنا. هو طانيوس شاهين. هو جبران. وهو من نحبهم من شعراء العالم. هو ماتشادو الإسباني الذي أحبه. أحب لوركا ولكني أحب أنطونيو ماتشادو. أنطونيو ماتشادو ولوركا حسب ما وصلني من روحهما الشعرية. نحن نؤنس عناصر الطبيعة من جهة، ونحن مأخوذون بتلك الروح الباكية إن صح التعبير. أنا أحس عند لوركا روحاً أندلسية باكية جداً. هي روح «الشجن». كربلائية ولكن ليس بالمعنى المذهبي، بل بالمعنى الحضاري، بمعنى الحزن الحضاري للإنسان البطل في مواجهة المستحيل، وكان يعرف أنه لن يصل، وكان يحمل دمه على كفه ونحن الآن نحمل دمنا على كفنا. هكذا كان لوركا وماتشادو أيضاً. .

#### □ وكيف توفق بين الغنائية والدرامية والحداثة في شعرك؟

- الدراما بناء، أنا أكتب القصيدة الدرامية. أنا أكتب القصيدة المركبة ولا أريد أن أتكلم عن نفسي ولكن جميع شعري هو شعر درامي مركب. إنما روح هذه الدراما هو الغنائية. أنا ضد الخشب في الشعر. ضد نثرية النثر التي تُدسّ في الشعر تحت ستار الحداثة.



هناك تقويّلات بأن الغنائية ضدّ الحداثة. وهذه يرددها بعض الشعراء هنا وهناك ولا داعي لذكر الأسماء. لكثرة ما ردّدوا هذه المقولة نكاد نوميء إليهم بالأصابع. أنا أعتقد أنهم قالوا هذه المقولة بسبب عطب في وعيهم لأن من أطلق هذه المقولة هم بعض شعراء التجريب الغربيين الذين كان لتطورهم الحضاري إيقاع خاص في الغرب يمّشي من الخرافة في اتجاه العقلنة، في اتجاه عقلنة العقلنة وتجسيدها في الرقم، في اتجاه العصر الآلي والإنسان الآلي. وبالتالي كان الإنسان يمّشي هذه المسيرة نحو أن يصبح آلة. في العصر الآلي نشأ شعر آلي. الشعر الآلي كان شعراً هو تجريد التجريد. فاللغة عندهم تحولت إلى لغو. القصيدة صارت فضاءً بصرياً معدّاً أو مرسوماً بمقاييس محددة. يكتب القصيدة وكأنه يرسم دائرة هندسية أو مثلثاً هندسياً. انجبهوا نحو ترميز التزمير، ولكنهم في رأيي بعدوا عن الغرائز الأولى المقدسة للإنسان. بعدوا عن التلقائية، بعدوا عن طفولات الأشياء. بعدوا عن حنينها. بعدوا عن خرافاتها. إذن أضاعوا الشعر في رأيي. هم قالوا في نظرية من نظرياتهم إن الغنائية عطب للقصيدة المعاصرة، للقصيدة الحديثة. قالوا ذلك مأخوذ من نمط من أنماط تطوّرهم الحضاري المتجه نحو الرقم والآلة و«آلية» كل شيء في النتيجة. «تأليين» هنا بمعنى تغرّب. صار مطروداً. نظّروا للشعر بالعلم فأضاعوا الشعر. لذلك ترى عينهم هناك الآن على الآداب الحارة، على آداب أميركا اللاتينية التي فيها ما فينا. فيها خرافة في الوجد، في الوجدان، عينهم على شعر الشرق الآن. هم منفتحون جداً على الشعر الصوفي، على شعر العشق الصوفي لأن فيه حرارة الروح. هم بأمرس الحاجة إلى حرارتنا. فنحن نصغي لبعض أصدقائنا المنظرّين الذين يأتون دائماً متأخرين يتمسكون الآن بما الغرب يعتبره مرضاً في رؤيته، مرضاً في بنيته الحياتية، مرضاً في صيرورته أيضاً.

هم يقولون: الغنائية عيب في الحداثة. هم يقولون الآن هنا نظرية يبحث الغرب عن التخلص منها، ويلتفت إلينا. إنه فرح جداً بترجمات فريد الدين العطار ومحبي الدين بن عربي وباقي المتصوفة. حتى المبدعون هناك الذين وعوا هذه المسألة أخذوا منا. «اراغون» عندما كتب «عيننا إلسا» و«مجنون إلسا» ممن أخذ؟ أخذ من الأندلس ومن التراث العربي الشعري كله. حكى عن مجنون ليلى، عن آخر ملوك الطوائف العرب. حكى عن غرناطة. حكى عنهم بحنين قوي. أنا لست ضد الحنين. هم يقولون نحن ضد الحنين، ضد الذاكرة. الغنائية هي هذا الذي أقوله.

هي الحنين، هي الذاكرة، هي الاستذكار، هي الحلم، هي الشطح، هي الصوفية. هذه هي الغنائية. أنا هذا ما أفهمه بالغنائية. الغنائية هي هذا المناخ. وليس الرومانسية والتطريب. لا. هي شعر لا يكون في جوهره غنائياً هو ساقط وخشب. أنا هنا لا أدافع عن شيء. أحسن شيئاً ما. أعيشه. وكتابتني في هذا النهر الحار. وبالمناسبة أعطني شعراً عظيماً في هذا التاريخ ليس غنائياً. مَنْ؟ بدر شاكر السياب؟ جبران؟ خليل حاوي؟ محمد الماغوط؟ طاغور؟ نيرودا؟ اراغون؟ ماتشادو؟ لوركا؟ إذا حذفت الغنائية من لوركا ماذا يبقى منه؟ ما هي «أغاني الغجر»؟ اسمها «أغاني الغجر». التقط لوركا هذه الغنائية من الشعب وصاغها بفتية عظيمة. أنا لا أريد أن أدافع عن الغنائية، بل أريد أن أنبئه الآخرين إلى أن وعيهم المغلوط عطل الشعرية الأساسية فيهم. عليهم أن ينتبهوا إلى هذه المسألة المهمة. جداً مهمة.

□ كيف تنتظر إلى ما يسمى بـ «شاعر حدائث»، أو «حركة حدائث»؟

- إنني كراصد ألاحظ أن ثمة جمعة كبيرة حول الألفاظ تجعل منها طبولاً جوفاء في حين أن القصيدة نادرة وقليلة. إنني حين أفتح مجلات معروفة، أفتح بعض الأعداد من مجلة «مواقف» مثلاً، أجد في عدد واحد منها، وهو من الأعداد الأخيرة، ست مقالات في التنظير للحدائث الشعرية وللإستغناء حولها، وحين أقرأ القصائد النادرة في المجلة لا أجد قصيدة واحد تأسرنى. ذلك لا يعني أن الإنسان يقف هكذا في أفق مسدود، وبرّد فعل.

مسألة قراءة الحدائث قراءة تاريخية مسألة سهلة. أي طالب في أية مدرسة، في أية جامعة، أي طالب للقراءة، يستطيع أن يقرأ النظرية في كتب معروفة.

في تصوري، لم تتكون نظرية نقدية معاصرة للشعر العربي المعاصر. بمعزل عما أقوله أنا من حدائث أو ما يقولونه هم. إن ما حصل هو أن الشعر العربي من الخمسينات إلى الآن، بحكم قوة الحياة وتجدها وخلاياها، بحكم ضرورة تجديد الشعر، شأنه شأن أي كائن حي، بل زهرة الكائنات الشعر، تطور. وأريد أن أقول وجهة نظر في هذه المسألة. إن هذا التطور جاء نتيجة تماس مع مناخات عديدة للتفتح القومي في مطلع الخمسينات، والتفتح على الحرية، والتفتح على العصر بكل معطياته، هنا وهناك. على العصر في معطياته الغربية وعلى عصرنا الشرقي، وعلى العصر في العالم الثالث. وعلى استعادة الأساطير وتجديد قراءة التاريخ.

استفاق الشاعر العربي على جميع هذه المعطيات في تكوين معرفته الجديدة. أصبح الشعر متفتحاً مع هذه المستجدات. صار الشعراء بحكم كونهم مزودين ببوصلات شديدة الحساسية، برادارات لاقطة، برهافة لكل ما يجري حولهم تلقائياً. شعرهم تطور مع هذا التطور، إذن كتبوا قصائد مبكرة معاصرة يكتنز فيها المعرفي، المحلي والقومي والعالمي، مع الحدس الشعري، مع وراثته الشعرية العربية العظيمة، فأعطوا نماذج شديدة التطور من البدايات ومن الفجر. من فجر الخمسينات. بعض قصائد السياب شديدة التطور من فجر الخمسينات. قصائد الماغوط شديدة التطور من هذا الفجر. قصائد البياتي فيها تطور مهم من هذا الفجر. قصائد صلاح عبد الصبور. مهم جداً هذا الرجل ولم يأخذ حقه في اعتقادي. قصائد أحمد عبد المعطي حجازي في «مدينة بلا قلب».

هذا التطور المبكر استمر يتدافع، إذ إن مادة الشعر الأحلام. الأحلام. الحلم والسطح الشعري. الالتقاط البعيد بإرهاب والخصوص على الأعماق أيضاً. أنا أنظر إلى الشعر على أنه رؤيا كبيرة جداً.

صار بين أيدينا نصوص عديدة متطورة وراقية في الحدائث الشعرية العربية كأسرة وواصلت مع التراث، معالجة نصياً لصلة التراث بالمعاصرة. نصياً لا نظرياً. حسمت هذه الإشكالات. أوجدت التوحيد في الخلاف. أوجدت نسقيات شعرية عربية معاصرة. حين أتكلم عن قصيدة الماغوط، فأنا لا أتكلم بنفس الأسلوب ونفس المضمون ونفس الرؤية ونفس الحساسية عن قصيدة البياتي. قصيدة البياتي تختلف عن قصيدة السياب، وهكذا. صار عندنا كمّ متنوع ولكنه موحد في الشعرية العربية التي أقول أنا بها.

تنوعت الشعرية العربية في هذا التوحيد الكلي للشعر العربي. الملاحظ هو أنه في هذا التنوع الإبداعي الشعري العربي بقي التقاطع النقدي محافظاً، خائفاً، متردداً، وصفيّاً، وبالتالي عاجزاً.

الآن في العنصر الذي أنتج شعراء كباراً من أمثال البياتي وحجازي وعبد الصبور والحيدري والماغوط وأدونيس وقباني (وليعدوني من نسيت اسمه من شعرائنا الأفاضل)، أنا أبحث عن ناقد رافق أو تقاطع معهم، أو عن آراء نقدية ترافقت أو تقاطعت معهم. أبحث فلا أجد شيئاً يوازي هذا العطاء. صحيح أن إحسان عباس

أعطى كتابين أحدهما عن بدر شاكر السياب والآخر عن عبد الوهاب البياتي، وأن عيسى بلاطة كتب عن بدر شاكر السياب مثلاً، وأن بعض المحاولات هنا وهناك. ومع احترامنا لهذه الجهود فإنني أبحث في النقد عن موازٍ هرمي للشعر.

في أوروبا رافقت الحداثة الشعرية حداثة نقدية وتنظرية هائلة. لا أقول لا تقل عنها، بل مثلها مستشرقة ومستقبلية. هناك نستطيع القول إن كل عصر أو كل مرحلة باسم المنظرين أو النظريين. أنا أقول: هناك عصر جاكوبسون مثلاً، أنا أقول هناك باسم المنظرين أو النظريين. أنا أقول: هناك عصر جاكوبسون مثلاً، أنا أقول هناك عصر رولان بارت. كان هناك فترة كنا نقول فيها عصر جان بول سارتر، وكافكا كروائي ومنظر، أو ككتاب «الكائن والعدم». «الكائن والعدم» نظرية فلسفية. النقد جزء من هذه النظرية بالمناسبة.

هناك تطور الإيقاع الإبداعي الشعري، والفني على العموم، وتداخلات الفنون بعضها في بعض: الرسم مع القصة، مع المسرح، مع الشعر، مع الرؤيا النقدية للجمعية. كان هناك «كورس». عندنا هنا أصوات منفردة وعزف منفرد دائماً.

هذه المسألة شديدة الأهمية في رأيي ولها أسبابها. أنا أقول إن النظر النقدي الأدبي العربي هو في موقع متدنٍ. صحيح هناك محاولات منها محاولات عبد العزيز المقالح الرائعة. رائعة وجديّة وربما سدّت عجزاً ما أو جزءاً من العجز. ولكن أنا أقول على المستوى المحوري لهذه القضية، هناك مسافة ما بين الموقف النقدي والإبداع الشعري.

السبب هو أن العصور العربية الحديثة عصور لم يتشكل لها عقلها. ولم تتشكل لها هويتها من وجهة نظر فلسفية. لا شيء خارج الفلسفة. وما زالت حائرة. ما زال الجدل كبيراً مثلاً حول ما هو دور الإسلام في هذا العصر، في موقعنا نحن كعرب كمعاصرين. الإسلام جزء من تكويننا التاريخي والحضاري. جدل الإسلام والقومية. جدل الإسلام والماركسية والأهمية. هناك مسائل عديدة مطروحة. منها علاقتنا بالغرب. هل الغرب هو الحرب الاستعمارية الشبيهة بالحرب الحبشية القاتلة أو هو أيضاً المعطى العلمي الذي نعيشه ونتعاطاه شئناً أم أبيضاً. هناك أسئلة عديدة في العقل العربي لم تتركز حتى الآن ولم تستقر في قواعدها.

نقطة ثانية هي أننا الآن في صراع مع السلطويات. الحرية مفتقدة ونحن

نعيش في هوامشها. هناك تراكم من سلطات موجودة على هذا العقل العربي لكي يتفتح. العقل العربي المعاصر رهينة قوامع عديدة. المجتمع يقمع، الشخص يقمع نفسه، الموروث يقمع، السلطان يقمع، السياسي يقمع، الديني يقمع. هناك سلطات عديدة تمنع الإنسان من أن يتفتح حراً، ويفكر حراً، وبالتالي أن يكون لنفسه هماً عقلياً متهاشكاً.

ضعف النقد العربي جزء من ضعف العقل النقدي العربي المعاصر. ولا يوجد عندنا أيضاً نقد فلسفي. ولا نقد ديني. كتاب صادق جلال العظم الذي قامت القيامة بصده كتاب بسيط جداً. اسمه أكثر من حقيقته: «نقد الفكر الديني». لقد تصورت أن المؤلف سوف يأتي بشيء كبير لأن عنوان كتابه عظيم. ولكنني وجدت أبحاثاً تفصيلية عن مقالات لموسى الصدر والشيخ حسن خالد وسواهما جمعت في كتاب. ولم تتسجم مع عنوانها.

لو أخذنا بلدنا لبنان، لقد تدمر وطن، تدمر شعب، تدمرت حضارة، تدمرت أندلس جديدة، تدمرت زهرة الحضارة العربية في بيروت، ودمرتها الطوائف ودمرتها التشكيلات الحزبية، ما من سياسي واحد قام في لبنان وقال أنا مسؤول، كلهم أبرياء والضحايا مسؤولة. وعلى لبنان قس أمثلة كثيرة. وليس لي أن أكون صريحاً. تحصل هزائم على الأرض ينتصب نواظير وأبطال. لماذا؟ لماذا ممنوع على العقل العربي النقدي أو الفلسفي أو الفكري أن ينتقد، أن يرى نفسه في المرأة. أن يحدق في عمق ذاته في المرأة. الخطأ ليس نقيصة ولا الاعتراف به. ولا يتكوّن العقل العلمي إلا بالتجربة والخطأ والاعتراف بالخطأ وتصحيح الخطأ وهكذا دواليك. فأين نحن حتى من تلك الديمقراطية العربية في الجاهلية؟ نحن بعيدون عنها.

إن ضعف العقل الأدبي العربي جزء من ضعف العقل النقدي العربي العام. وليست المسألة محصورة في أن ثمة نقصاً في التعاطي مع الشعر. هناك نقص في التعاطي مع كل شيء وهذه هي المشكلة.

□ هل تجد نقداً في هذه المرحلة؟

- الذي حصل أن بعض الشعراء، وبعض النقاد أيضاً. أرادوا أن يرافقوا النتائج الشعرية. إنما الذي حصل على الأرض أن كل شاعر حاول أن يقول كلاماً نقدياً.. وليس نقداً - يناسب كتابته وكأنما نقد أدونيس كلام نقدي حول ما يكتب هو من

شعر، وهذا ليس نقداً. أدونيس لم يقدم يوماً اسهاماً في العقل النقدي باستثناء بعض نظرياته أو تخريجاته للتراث العربي. وهي تخريجات قابلة جداً للنقاش، ومنظور إليها بمنظار قابل لنقاش طويل. حين لا يرى في التراث العربي، هذا التراث الواسع الشاسع المتنوع الشديد التنوع والعميق في تنوعاته، من أضواء سوى آراء الملاحدة مثل ابن الراوندي وسواه، وحين يقول كلامه على الثابت والمتحول، ويقول كلاماً آخر في مجلة «مواقف» فيما بعد على البعد الديني في كتابة الحضارة العربية، تارة يكون مع هذا البعد، تارة يكون ضده، لا يمكن أن يكون وراء آراء أدونيس سوى الاضطراب. وعندها لا بد من مناقشة صاحبها بالكثير من الروية. وهي قابلة للنقاش في أية حال. إنها محاولات يجب أن نشكرها في كل حال، إنما هذه المحاولات لا تؤسس ولا تشكل شيئاً ثميناً.

بهذا المعنى الشامل لا نجد نقداً حقيقياً. كل شاعر ناقد يفصل مقاله على مقامه، يفصل ثوبه على قامته، وذلك لا يشكل سوى جزء يسير من العقل النقدي.

#### □ وشعراء مجلة «شعر»؟

- شأنهم شأننا. حين انتقد غياب العقل النقدي انتقد نفسي أيضاً. لي أنا أيضاً محاولات، لي كتابات في النقد، لي كتاب «رياح حجرية»، ولي كتاب «الطواف»، وفيهما جزء كبير من النظر في القصيدة. والآن الكتاب الجديد لي «ايقاعات مهجورة» فيه جزء كبير من هذا الموضوع. أنا لا أبرئ نفسي في هذا المجال.

شعراء مجلة «شعر»، شأنهم شأن هذا الشاعر أو ذاك، حاول كل منهم أن يقدم تفسيراً ما، اجتهداً ما، وهذا الاجتهاد فيه شطحات الغرب في الكثير من الأحيان لتناجاتهم وبشكل محدود. هناك بعض مرافقات نقدية ومحدودة لأنسي الحاج في مجلة «شعر» عن بعض دواوين وقصائد. هناك بعض مرافقات لجبرا ابراهيم جبرا. هناك بعض مرافقات لخالدة سعيد، وكانت تنصبّ أول ما تنصبّ على أدونيس ثم تنتقل منه إلى سواه. هناك بعض مرافقات لأدونيس أيضاً.

هذه الشذرات والشظايا تصب في عالم الاجتهادات النقدية المرافقة لبعض نتاجات، ودون أن يوجد هذا العقل الشمولي الذي يبدأ بالاستقراء وينتهي بالاستنتاج من خلال النصوص جميعاً. ثم هذا العقل النقدي الشمولي يحتاج إلى مسافة زمنية لكي يتكون. ربما تكون في الغد ولكن لست أدري متى لأنه بحاجة فعلاً للنظر عن

مسافة. لم يتكون حتى الآن، وأريد أن أشير إلى هذه الظاهرة. وشعراء مجلة «شعر» نظّر بعضهم لقصائدهم من خلال تناولهم لقصائد أخرى، ولكنهم نظّروا لأنفسهم وبخاصة الذين قالوا بقصيدة النثر، وأخص بالذكر منهم أنسي الحاج الذي قدم محاولة نظرية في مقدمة كتابه «لن» محاولاً أن يقدم بعض الخطوط لما يسمى بقصيدة النثر. ويعترف في هذه الخطوط بأن النظرية مأخوذة من الغرب وخصوصاً من سوزان برنارد، وإن أركان قصيدة النثر من حيث كونها قصيدة برقية أولاً، أي مختصرة، من حيث ضرورة وحدة القصيدة، من حيث كونها غير ذات مقصد محدد، أي لا موضوع فيها، إيجازاتها متشعبة ولا متناهية. ونقطة ثالثة تتعلق بالوحدة العضوية في القصيدة، أي على غير ما يكتب «الشباب» اليوم. اليوم يكتب هؤلاء سطرًا شعرياً لا صلة له بالسطر الآخر. هم شعراء مفككون معاصرون، يكتب أحدهم سطرًا شعرياً ويضمه إلى سطر آخر ثم إلى سطر آخر وهكذا. إنهم لا يكتبون «القصيدة»، حتى بمعنى قصيدة النثر التي عُرفت في الغرب ونظّرت لها سوزان برنارد وسواها من بعدها. جاء أنسي الحاج وقال أنا أخذت هذه النظرية من الغرب، وأنا أريد أن أبيع سدّ الشعر العربي بهذه النقابة. سدّ الشعر العربي الذي عمره ألفا عام بهذه النقابة، وهو يعرف أن الأداة من الغرب وكأنه يقول: هكذا أنا. طبعاً تلك المحاولات لإيجاد جذور لقصيدة النثر في التراث العربي كانت محاولات متعسفة. قصيدة النثر تعبير ومصطلح غربي أخذه بعض العرب المعاصرين وذلك ليس عيباً طبعاً، بل ربما مطلوب إيجاد إضافات. ولكن السؤال ليس هنا. السؤال هو أن هذه التجربة التي تُسمى قصيدة النثر، والتي كتبها عدد كبير من الأصدقاء، وفي فترات متلاحقة ولكن في جيل موحد إلى حد ما، من أنسي ومن قبله مروراً بجبرا وتوفيق الصايغ ومحمد الماغوط في الأساس، وصولاً إلى «الشباب» الحاليين، لم أستمع من هذه التجربة «الكبيرة» سوى بعض قصائد لبعض شعراء، وسوى شاعر واحد كبير هو محمد الماغوط. معنى ذلك أن قصيدة النثر تواجه مأزقها ابداعياً، انتاجياً، وليس نظرياً. أنا لا أدخل في النظريات، ولا أقول إن هذه القصيدة مستوردة أو غير مستوردة. نحن العرب كنا دائماً قادرين على هضم المكتسب الآخر وتحويله إلى ذاتنا. ولكننا أمة ارتبطت بنسخ الشعر. وكان العرب في السابق ينظرون إلى أنفسهم على أنهم هم أرباب الشعر، فما الحاجة إلى هذا الخلل كله؟

نحن لا نقول بهذه النظرة الاستعلائية، ونقول: جميل جداً أن نستفيد من

شعريات الآخرين ومن حساسيتهم، ولكن شرط أن نهضم هذه الشعريات في خصوصياتنا. من هذا الباب استدراج قصيدة النثر من الحقل الغربي إلى حقلنا العربي حسن في باب الترجمة، وحسناً سيكون لو تم ابداع فيه في باب الأصالة. وهذه مسألة ليست نظرية. وهذه مسألة عملية. الآن محمد الماغوط ألم يكتب قصائد نثر؟ أنا أقول هذا رأيي فيه، وأعتقد أنك قد توافقني ويوافقني كثيرون، ولكن لا شك أن هناك إختلافاً كبيراً بين سائر النصوص.

#### □ هل هناك شعرية عربية ذات شخصية وملامح محددة؟

- هناك شعرية عربية، هناك عمود للشعر العربي. ولا يظن أحد أن العمود هو الوزن فقط. العمود هو تعريف علمي، هو بناء القصيدة. الجرجاني، قبل الجرجاني ابن الأثير، المرزوقي، وحازم القرطاجني، وقوام النظرية النقدية هو عمود الشعر العربي والخروج عليه لانتاج أصول جديدة وليس للبقاء في فراغ. الشعراء العرب الكبار خرجوا على عمود الشعر العربي. وربما كان الخروج على عمود الشعر العربي ضرورة، ولكن ليس في فراغ بلا نهاية، بمعنى أن هناك خروجاً شرطه الحرية، وهناك تقنين لهذا الخروج. وهكذا، وهذه هي الحضارة. الآن هناك حقل سائب عندنا، وهناك خطرٌ ما يكمن، ليس في الحرية، بل في «الفلتان». والتنظير للحرية جزء من الحرية.

#### □ إلى أي مدى يستطيع الشاعر أن يكون ناقدًا بريئاً؟

- هذا سؤال مهم. إلى أي مدى يستطيع الشاعر أن يكون ناقدًا بريئاً؟ أنا أقول إن الشاعر إذا لم يكتب سوى شعره نقداً لا يكون بريئاً، والأفضل له ألا يكتب نقداً. حين لا يكتب الشاعر سوى شعره بمعادلة نقدية لا يكون بريئاً لأنه حتماً ثمة شعريات أخرى. أليس كذلك؟ فما دام هناك حقل متنوع من الشعريات تتعاش في أرض واحدة، في مناخ واحد، في أفق واحد، مع شعب واحد، هذا التنوع، العقل النقدي المجرد هو الذي يتناول جميع هذه الشعريات ويعطي لكل شيء حقه، ويستنتج استنتاجات، ويعطي شكلاً ما من النظرية. النقاد الكبار في الغرب هكذا عملوا، نقادنا العرب الكبار هكذا عملوا في الماضي.

الآن يتم العكس، أحياناً يتحايل الشاعر الذي يكتب نظرية نقدية: يدخل فلاناً أو فلاناً في نوع من تسويات في جوهر ما يريد أن يقول وهو لا يخفى. ما هو



جواهر ما يريد أن يقول أدونيس؟ نحن نعرفه ولو أدخل فيه هنا جبران وهنالك أبو تمام . . إنما جواهر ما يريد أن يقوله هو: «أن الشعر هو ما أكتبه أنا كنص وهذه هي المعادلة». وخالدة السعيد تقول ذلك بحكم ما تعلمه، بحكم كونها ما تعرف. وهذا النقد كله غير بريء.

(الحوادث ٣١/٣/١٩٨٩)

(القيس ١٦/١/١٩٨٩)

## مع محمد الغزبي

### □ كيف نتحدث عن تونس الشاعرة؟

- حين ننظر إلى خريطة الشعر العربي على سبيل المثال نجد أن كل ما هو موجود على الساحة العربية مختزل وموجود بطريقة أو بأخرى في تونس. هناك انعكاسات أدونيس على بعض الشعراء، هناك انعكاسات قصيدة البياض الموجودة في لبنان على بعض الشعراء التونسيين. وهناك من غير شك بقايا الرواد كالبياضي والسياب. إذن نجد بعض الشعراء الذين يكتبون بطريقةهم.

لكن الجديد في نظري هو أن الشعراء عندنا بدأوا يتكاثرون. لقد انغمسوا عميقاً في تراثهم وفي ذات الوقت انفتحوا بطريقة تكاد تكون معرفية على الثقافة الأوروبية. ومن خلال هذا التزاوج بين الثقافة العربية الإسلامية من ناحية وبين التراث الأوروبي من ناحية أخرى، هناك نوع من الشعر جديد بدأ يُكتب في تونس، وهو يمثل إضافة ليست كبيرة، ولكن هناك رؤيا جديدة بدأت تتخمر وتتلور من خلال ما يُكتب لا في تونس وحدها بل وفي المغرب الأقصى أيضاً. هناك خيط يشدّ، هذا الخيط دقيق لكنه موجود بين الشعر الذي يُكتب الآن في تونس وبين الشعر الذي يُكتب في المغرب. أنت تلاحظ مثلاً أن الشعر التونسي والأدب التونسي والأدب المغربي بصفة عامة، له تعامل مع اللغة العربية غير التعامل الموجود هنا في الشرق. في الشرق هناك من خلخل المؤسسة اللغوية القائمة في لبنان هناك المسيحيون الذين تعاملوا مع اللغة العربية على أساس أنها لغة فحسب. إنها طريقة تعامل حرّ بينما نحن في المغرب ظلت اللغة العربية ممتزجة في أذهاننا بكل ما هو مقدّس. لذلك كان تعاملنا مع اللغة العربية دائماً تعاملًا فيه الكثير من الرهبة والخوف إذا لم أقل فيه الكثير من الرعب. عندما تعامل مع اللغة العربية، فهناك هذا التراث الكبير الذي تحتزنه هذه اللغة ويكون حاضراً في الذهن. ونتيجة لهذه القداسة في تعاملنا مع اللغة، ظهر نقيص في

الأدب التونسي يريد لا أن يزلزل فقط هذه اللغة، بل يريد أن يعيد صياغتها من جديد. لنا تجارب في تونس غريبة أتصور أنه لا يمكن أن نجد لها مثيلاً في أماكن أخرى. مثلاً نجد ظاهرتين اثنتين: هناك ظاهرة المسعدي الذي يكتب بطريقة تذكرنا كثيراً بأبي حيان التوحيدى، «وبالأغاني»، وهذه الأصناف القديمة في الكتابة. وفي ذات الوقت نجد رجلاً كعز الدين المدني أخذ هذه اللغة التراثية وحاول أن يعيد صياغتها من جديد بطريقة تجعلها لغة أخرى غير اللغة العربية. أخذ التركيب العربي القديم ثم أخذ التركيب المؤلف عند السوراليين. الكلمة يخرجها من سياقها ويضعها في سياق آخر والنتيجة أنه أصبح لدينا نص كل كلماته تراثية، لكن الذي يشير إليه هو محاولة القطيعة مع ذلك التراث.

□ إذن لم تعرفوا في تونس فوضى التعامل مع اللغة، ما يسميه البعض تفجير اللغة.

- كان تعاملنا مع اللغة العربية في المغرب العربي تعاملًا فيه جانب ديني، فيه جانب قداسة. اللغة العربية إلى حد الآن ما زالت تُعتبر عندنا لغة مقدسة. إن كل ورقة فيها عبارات عربية يجب أن نرفعها من الأرض ونضعها في جيوبنا، لا يجوز أن نلقيها أرضاً. كل ورقة تحمل اسماً عربياً، ولو مكتوباً باللغة الفرنسية، يجب أن نرفعها من الأرض. دائماً هذه اللغة فيها جانب التقديس.

ومن ناحية أخرى هناك هذا الانفتاح على الغرب، وبخاصة عند الجيل الجديد الذي درس في الجامعة. وتعرف أن الجامعة التونسية درّس فيها الكثير من المفكرين الغربيين الكبار، مثلاً ميشيل فوكو درّس مدة أربع أو خمس سنوات في الجامعة التونسية، هناك ميشليه الذي درّس مدة زمنية طويلة في هذه الجامعة أيضاً وهناك إلى الآن نقاد فرنسيون وغربيون آخرون يدرّسون فيها.

من خلال هذه الخلفية التراثية التي تسكننا من ناحية، ومن خلال هذا التعامل المتقدم نسبياً مع التراث أو مع الثقافة الفرنسية، بدأت هناك نواة لنوع من الشعر هو في نفس الوقت ضرب في التاريخ، ثم تقدّم هائل إلى الأمام. هو متطرف من الجانبين. أنت تأخذ قصيدة من القصائد التونسية الحديثة فتجد الأسلوب قريباً جداً من أسلوب القرآن. هذا معهود في تونس حتى على مستوى النثر. القصيدة كل أسلوبها تقريباً هو أسلوب قرآن. ستجد كثيراً من القصائد تبدأ هكذا: ألم تر كيف

أن . . وفي نفس الوقت تجد أن العلاقات الموجودة بين الكلمات في هذه القصيدة تذكرنا بأحدث منجزات الشعر الغربي.

هذه بعض الخصوصيات التي يمكن أن تتراكم في يوم من الأيام لكي توجد نوعاً من الشعر الجديد. من غير شك تستطيع أن تقول لي إن أدونيس قد قام بهذه العملية، لكن أقول لك صدّقي أنه لم يكن لأدونيس أي حضور في تونس قبل خمس سنوات تقريباً. بعد ذلك، وخاصة عندما جاء أدونيس عدة مرات إلى تونس، أصبح له وجود. الشعر الغربي يصلنا الآن بطريقة مباشرة إلى تونس. مثلاً سان جون برس قد تُرجم في تونس قبل أن يترجمه سواه، ترجمة القسري وهو أديب مثقف، وقد ترجمه ترجمة جميلة جداً قبل أن يترجمه أدونيس. ترجمه ترجمة قرآنية لست أدري إذا كنت قد اطلعت عليها أم لا، وترجمة قرآنية بآتم معنى الكلمة. أخذ الصياغات القرآنية كلها وحاول من خلالها أن يركب قصيدة «معالم» لسان جون برس. وتجد من الأدباء الذين ندرسهم في الجامعة، هم أساساً رينه شار الذي يمثل الحداثة الشعرية في فرنسا، وكوكتو وسواهما. هؤلاء جميعاً درسناهم بطريقة مدرسية ثم بعد ذلك عندما كتب الجيل الجديد من الشعراء التونسيين، كتبوا من خلال هذه الثقافة الحديثة دون اطلاع كبير مثلاً على أعمال شاعر مثل أدونيس. صدّقي أنا منذ خمس سنوات لم أكن أعرف أدونيس إلا بالاسم. بعض قصائد قليلة له، وقليلة جداً. ولكن مع ذلك ما وجدناه من علاقات ومن صلات بين ما نكتب وبين ما يكتب أدونيس مذهشة. وجدنا علاقات وصلات لماذا؟ لأن أطلعنا المشترك كان في الأدب الفرنسي، أو أن اهتمامنا ببعض الرموز في الأدب الفرنسي كان واحداً. واضح جداً أن أدونيس من الذين استلهموا كثيراً سان جون برس، رينه شار، ميشو، ميشيل ديغي. واضح جداً هذا، وفي وقت من الأوقات الصديق المنصف الوهايي حاول أن يصنف التأثيرات الواضحة لأدونيس من خلال الأدب الفرنسي. مثلاً يضع مقطعاً من قصيدة فرنسية وفي نفس الوقت يضع قصيدة لأدونيس وتلاحظ أنت لا التشابه بل التطابق. تكاد المسألة تكون مطابقة. تجد الكثير والكثير من هذه الأشياء. مثلاً تفجير الصورة ومحاولة إيجاد علاقات جديدة في اللغة، كل هذا تجده كثيراً عند الشعراء الفرنسيين خاصة. تعرف أن هناك من قال الشعر لا يكتب بالأفكار وإنما يكتب بالكلمات.

هذه الأشياء أتصور أن المثقف التونسي الجديد تعامل بها مباشرة مع الثقافة الفرنسية. ولكن أدونيس أصبح الآن معروفاً جداً في تونس. أنا لا أنكر ذلك. لكن

قبل خمس سنوات الحضور الفرنسي كان هو الحضور الكبير، ووجد هناك كثيرون من الشعراء كتبوا بالفرنسية رأساً. هؤلاء كان لهم الفضل في عملية تعريف الشباب التونسي بالحدثة الشعرية في فرنسا. وفي نفس الوقت إن كان هناك حضور كبير للشعر العربي فهو من خلال جماعة الرواد على الخصوص، أما حضور أدونيس فهو حضور مستحدث في تونس، ولكن بالتأكيد حضور غير عميق.

### □ أي شأن تعطيه للشكل في الشعر؟

- كتبت مؤخراً عن قصيدة النثر بين المشروع والإنجاز. نحن حين نعود إلى هذه البيانات الكثيرة والعديدة التي أصدرها شعراء قصيدة النثر والتي بها يريدون أن يغيروا لا الشعر العربي بل الفكر العربي بل الذائقة العربية في نظرهم ويقولون إن ثقافتنا هي ثقافة فقهية وأصولية تعتمد دائماً في تعاملها مع الأشياء على استحضر الماضي، ذلك الكلام الذي قاله كثيرون، نصل منه إلى نتيجة هي أن قصيدة النثر كما هي موجودة، الآن، وإلى حد الآن، لم تستوعبها الثقافة العربية. هذه القصيدة بقيت على هامش الثقافة العربية. نجد مثلاً شعراء من نوع السياب أو البياتي، كانوا فاعلين داخل الثقافة العربية المعاصرة. أحمد شوقي كان فاعلاً داخل هذه الثقافة العربية. لكن هؤلاء الذين كتبوا قصيدة البياض، أو القصيدة النثرية، إلى حد الآن، لا فاعلية لهم. ما هو ثقلهم الفكري داخل الثقافة العربية؟ إنني أتصور أن أحلامهم وهواجسهم وأطروحاتهم كانت أكبر بكثير مما قدّموه. صحيح أنك عندما تقرأ بياناً من بياناتهم تقول: فعلاً يجب علينا أن نتجاوز وأن. تلك الكلمات المعروفة: التجاوز، وتكسير الدائرة وأن نتخطى وأن نوغل في الحدثة. لكن عندما تنظر فيما يكتبون لا تجد شيئاً يذكر.

إنني مع اطلاعي الصغير على الثقافة الغربية أقول: كثيرة هي القصائد التي نستطيع أن نقول إنها مجرد سلخ واستنساخ لما يكتب في الغرب، ولكن بطريقة مشوهة. إنني مقتنع أن قصيدة النثر، على الأقل كما كتبت من قبل الشعراء العرب لم تنخرط بعد في إيقاع الثقافة العربية الحديثة، إنها شيء آخر.

عندما نعود إلى بودلير الذي كتب قصائد نثر، نجد أنه ينظر لها، لم يتحدث عن أي شيء، لم يصدر أي بيان. ولكن عندما كتب قصائد نثر مقنعة، بسرعة انخرطت هذه القصائد داخل الشعر الفرنسي الجديد، واستوعبها الناس بسهولة.

إن الأطروحات صحيحة، لكن الإنجاز كان فاشلاً.

□ هم منصرفون إلى التنظير كما هم منصرفون إلى الإنتاج الشعري، ولكن إنتاجهم الشعري رديء فعلاً..

- أستطيع أن أقول إن إبداعهم الشعري هو ضرب من التنظير. عندما تقرأ قصائدهم تجدها تطبيقاً لبعض المقولات النظرية، وليس هذا شعراً. عندما تطبق في شعرك بعض المقولات الفكرية المسبقة لك، لن يكون شعرك شعراً. تصبح العملية «مخبرية» لا شعرية. تجريب للتجريب. لا شعر، لا رؤيا، لا تمثل للأشياء، للإنسان.

لماذا أنا أتخذ الغرب كمرجع في هذا الحديث، لأن هؤلاء الذين يكتبون قصيدة النثر يستندون إلى التجربة الغربية. أقول لك إن الشعراء الغربيين الكبار المعاصرين يستخدمون عدة أساليب وليس أسلوباً واحداً. عندما يكتبون في أسلوب لا يلغون الأساليب الأخرى. نحن ليس لدينا هذه الطريقة. عندما أكتب أنا قصيدة النثر فأنا ألغي بطريقة مباشرة كل الأنماط الشعرية الأخرى. بينما نجد مثلاً سان جون برس، شاعر الحدائث الفرنسية، يكتب على الإيقاع الإسكندراني الذي هو إيقاع موغل في القدم، بل القادم من العهد اليوناني أو اللاتيني. نجد مثلاً رينيه شار، وهو شاعر حدائث كبير، يكتب ما يسمى عندنا بالقصيدة العمودية. الأبيات الشعرية الواضحة، القديمة، يكتب بها، ولكن من خلال أحداث الرؤى الشعرية.

أما شعراء قصيدة النثر عندنا فإنهم عندما كتبوا قصيدتهم ألغوا التراث العربي القديم بدعوى أنهم كانوا داخل بوتقة فكرية ضيقة ولم يستطيعوا أن يؤسسوا ذائقة جديدة. إلى آخر هذا الكلام الذي نسمعه والذي لا يثير سوى السخرية.

هناك كاتبة فرنسية تقول: القصيدة تخلق أسلوبها كما يخلق النهر مجراه. أما أن تبدأ أنت بالأسلوب ثم بعد ذلك تحشوه بالقصيدة فهذا لا يعني شيئاً.

□ ومقولة «تفجير اللغة» ماذا كان صدها في تونس؟

- النقد الغربي، ومنذ بداية القرن العشرين، فهم اللعبة الشعرية فقال، كما قال مالارميه، إن الشعر لا يكتب بالعواطف ولا يكتب بالأفكار، ولا بالنوايا الحسنة. كثيرون هم الذين يحملون نوايا حسنة ومع ذلك كتبوا قصائد رديئة. الشاعر هو الذي يتفطن إلى العلاقات الجديدة التي يمكن أن تحدث انعكاسات نفسية وجمالية ووجدانية

على القارئ. فيمَ تتمثل هذه اللعبة؟ في أن يعيد الإنسان تركيب اللغة على نحو جديد. ويشبه بعضهم ذلك تشبيهاً طريفاً فيقول: إن الكلمة إذا وضعتها قرب كلمة أخرى فكأنك ضربت حجراً بحجر فأوقدت ناراً.

ليس هذا كله جديداً. أنت تجد مثله في شعرنا القديم. هناك الكثيرون الذين نفظنوا إلى هذه الخاصية في الشعر التي تعتمد أساساً على إعادة تركيب اللغة وإعادة إيجاد علاقات جديدة داخل اللغة. ولا يعني هذا تفجير اللغة، بمعنى تفجير النحو والصرف. وإنما إعادة صياغة صور جديدة، تلك الصور الجديدة سوف تخلق رؤى جديدة. ويقولون إن الإنسان عندما يعيد تركيب اللغة على هذا النحو فإنه في نفس الوقت يعيد تركيب الفكر لأننا نتكلم باللغة ومن خلال اللغة. فحين تقدم لي قصيدة فيها العلائق جديدة وفيها الفوارق جديدة، بدون أن تشعر أنت تركب نظرة جديدة للعالم والأشياء. وهذه التجربة بدأوها في بداية القرن العشرين، وقد ازدادت إيفالاً على يد السوريين الذين وصلوا إلى حد أنهم يأخذون الكلمات فيضعونها في قبة ثم يخضون تلك الكلمات ويركبون الواحدة قرب الأخرى، فإذا بالقصيدة تصبح عبارة عن دهشة متواصلة. تصبح القصيدة عبارة عن انشدها متواصل، وهذا ما يريدون أن يفعلوه. أي أن تقف دائماً في دهشة أمام العالم. القصيدة دائماً تفاجئك، وهذه هي في نظرهم رسالة الشاعر. الدهشة عندهم هي أول المعرفة. أن تدهش فذلك هو الشعر.

#### □ أي تأثير كان للشعر اللبناني الحديث على حركة الشعر في تونس؟

- نحن كنا نتصور أن أدونيس هو الممثل للشعر اللبناني. هذا ما تصوّره الكثير من المثقفين عندنا. وربما كان ذلك عائداً لجهلنا بجنسيته الأصلية وكونه طارئاً عليكم. وربما لأنه كان ينشر في بيروت، وفيها يقيم. فعندما جاء بعد ذلك أنسي الحاج وقصائده وقصائده سواه، تعامل معها المثقفون على أنها تنويعات على قصيدة أدونيس الكبرى. لم تكن نفرّق تفريقاً جازماً وحاسماً بين الظاهرة الأدونيسية وبين بقية الأدباء والشعراء الذين خرجوا من مجلة (شعر) لأن الرؤيا واحدة تقريباً وهي محاولة كتابة قصيدة جديدة خارج الذائقة السائدة.

لا شك هناك فروقات شتى بين كل هؤلاء، لكنه، بصفة عامة، نفس العالم الشعري الذي يتحرك فيه الجماعة.

المرحلة الرمزية التي مرّت بها القصيدة اللبنانية والغربية لم تعرفها تونس. الغريب في تونس هو أنه قبل الشابي لم يكن هناك بالفعل شاعر في تونس. وما بعد الشابي كان هناك فراغ مهول. وأستطيع أن أقول إن هذا الفراغ بدأ مع السبعينات ينحسر. كأن التربة التونسية غير شعرية إلى حد أن هناك أديباً عربياً كبيراً هو الأستاذ خليفة التليسي يشرّع لهذه الظاهرة، ظاهرة غياب الشعر عن المغرب العربي. نظرية الأستاذ التليسي تقول إننا لو عدنا إلى التاريخ لوجدنا أن المشرق العربي هو الذي يبدع وأن المغرب العربي هو الذي ينظر. عملية التنظير هي عملية مغربية بالأساس. فنحن حين نعود إلى التراث نجد ابن رشيق، نجد ابن رشد، نجد ابن خلدون. فحضور المغرب العربي في الثقافة العربية كان عن طريق التفكير والفلسفة والفقه والنقد، بينما كان المشرق العربي يبدع من خلال شعراء عظام مثل المتنبي وأبي العلاء المعري وسواهما.

ويصل الأستاذ خليفة التليسي إلى نتيجة مفادها أن أوّل من أسكن الشعر منطقة المغرب العربي هو أبو القاسم الشابي. منذ بداية الفتح إلى أبي القاسم الشابي لا نجد سوى صور باهتة من شعراء كبار مشاركة. فابن زيدون يعتبر نفسه «بحثري» المغرب، ابن هاني يعتبر نفسه «متنبي» المغرب. تجد كل شاعر من الشعراء المغاربة يريد أن يتشبه بشاعر موجود في المشرق العربي.

ولكن على مستوى التفكير، على مستوى الفلسفة والفقه والنقد، هناك رموز واضحة كابن خلدون وابن رشد وابن طفيل. وابن رشيق في النقد الأدبي.

ويواصل الأستاذ التليسي هذا التفكير فيقول إننا إلى الآن نلاحظ غلبة التفكير في منطقة المغرب العربي على مستوى الثقافة العربية أكثر من الإبداع. فنحن عندما نقوم بإحصائية أو بمقابلة بين كتب النقد وبين كتب الشعر، لا نجد أي علاقة. نكتب النقد والكتب المترجمة، الفكرية والفلسفية، هي أضعاف أضعاف ما يُنشر من شعر أو قصة أو رواية، كأن هناك نوعاً من تقسيم العمل داخل الثقافة العربية. وقد تكون هذا منذ القديم وما زال متواصلاً بطريقة أو بأخرى.

□ هل للتراث الشعري العربي حضور في شعرك؟

- يقولون إن هناك حضوراً كبيراً للصوفية في تجربتي الشعرية. وبصراحة، إنني اهتمت بالأدب الصوفي، لكن ليس فقط لأسباب ثقافية بل ربما لأسباب منها وجودي



في مدينة القيروان التي هي مدينة تراثية خارجة من كتب التاريخ، بأسواقها العتيقة، بهندستها، بجوامعها المثة، بعمارها. إنها مدينة صغيرة فيها مئة جامع. ثم إنه وجد في القيروان في القرن الثاني إمام يُسمى سحنون نشر المذهب المالكي في كل المغرب العربي.

كان هذا الرجل قد أعطى نصاً للنعاة، حتى إذا مات إنسان يقوم هذا الناعي بجولة في المدينة ويلقي هذا النص. هذا النص منذ القرن الثاني إلى هذه اللحظة ما زال النعاة يرددونه عندنا بنفس الطريقة وبفس اللهجة التي كان يُردّد بها قبل ألف ومائتي سنة.

هذا الحضور التراثي قد يكون هو الذي جعل قصائدي ملونة بهذه النزعة الصوفية.

ثم إن اهتمامي بالأدب الغربي قد يكون ترك أثراً واضحاً على قصائدي، فتجد مثلاً هذا النزوع نحو جعل القصيدة تحيل على ذاتها أكثر مما تحيل على العالم الخارجي، بمعنى أن القصيدة هي نفسها تصبح عالماً مغلقاً، واقعاً جديداً داخل هذا الواقع الذي نعيشه. لماذا؟ عندما تؤسس أنت لغة جديدة، عندما تكتب اللغة على نحو مستحدث، تخلق علاقات جديدة داخلها، فإنك في نفس الوقت تعيد صياغة هذا الفكر الذي يستعمل اللغة.

هناك هذا الهاجس، هاجس كتابة قصيدة تحيل على مفرداتها، تحيل على ذاتها، أكثر مما تحيل على العالم الخارجي، فهي تصبح إيقاعاً داخل إيقاعات الحياة. وليس معنى هذا أنها منفصلة انفصالاً كاملاً؛ ليس هنالك انفصال، لكن هي محاولة تأسيس قصيدة جديدة تصبح فيها اللغة هدفاً بذاتها، أكثر من أنها تصبح طريقة توصيل وإبلاغ كما هو الحال في النص النثري.

□ كيف تنظر إلى ظاهرة التنظير المستشرية الآن لدى بعض الشعراء؟

- ليس هناك توزيع مهام داخل الثقافة العربية. فالشاعر ينظر لنفسه. بعد ذلك يكتب، أو يكتب وبعد ذلك ينظر لما كتبه. وهذه مسألة خطيرة جداً لماذا؟ لأنه لا يمكن بأية حال من الأحوال أن يكون الشاعر هو الصوت والصدى، الصورة والمرآة. وهذا في نظري له مؤدى واحد هو أن الشاعر يريد أن يوجد لنفسه شرعية من خلال هذا التنظير. اترك الآخرين ينظرون لك. في غياب الآخرين هؤلاء، وفي غياب النقد

الذي يرتبط بنظري بوجود الفلسفة، لأن النقد لا يمكن أن يفصله عن التصورات الفلسفية. في غياب تصورات فلسفية عربية جديدة، هناك هذا الغياب الكبير للنقد. إن النقاد الكبار الذين تحدث عنهم: النهوي، إحسان عباس، وأقرانها، استوعبوا على الأقل نظريات فلسفية غربية، ومن خلالها نظروا إلى تراثنا العربي في وقت كانت الثقافة العربية تحاول فيه أن تستنبط أساليب جديدة مستلهمة من الغرب. لكن ما نراه الآن هو أن الشعر العربي يخوض في مشاكل هي من الأساس خاطئة، من نوع هذه الثنائية: «حدثة - تراث» التي لا يتحدث عنها أحد في الثقافة الغربية. ويصبح هناك نوع من الفوضى الفكرية كالتى نراها على المستوى النقدي.

وأعود فأقول إنه ما لم يكن لنا تصوّر فلسفي عربي واضح، فإن هذه المشاكل المغلوطة والمصطنعة ستظل قائمة: بنيوية وهيكلية من جهة، ثم المدارس الأخرى كالمدرسة الاجتماعية. هناك آخرون يقولون إن هذه كلها غير صحيحة ويأخذون بمدرسة بارت التي تقول إن الكتابة هي ضرب من القراءة، وأن القراءة هي ضرب من الكتابة، والتي فيها خرجت قصيدة البياض التي تعتبر الصمت، هو أنك عندما لا تكتب فإنك تركت المجال للقارئ حتى يكتب. هذه اللخبطات كلها هي عبارة عن فقاقيع هواء، ولا يُعتدّ بها في النهاية. . أنظر إلى هذا التنظير لقصيدة البياض بالطريقة التي نراها. .

## محمد الفيتوري

□ المستشرقة البلغارية بتكوفا تقول إنها تخشى عليك بعد أن نلت جائزة صدام حسين للآداب أن يحل بك ما حل بشاعر بلغاري أخذ أيضاً جائزة. كان هذا الشاعر يكتب بريشة البطة كلاماً ذهبياً فلما أخذ القلم المذهب «تبطط» .

- بالنسبة لي، ليس لي أية علاقة بمثل هذا النموذج، فالجائزة لم تكن هدفي قط. إنني أكتب الشعر منذ أكثر من ربع قرن، أستغرق فيه، أدفع ثمن ما أعاني، أعيش، اضطرب في مختلف أقطار العالم، أحب، أكره، إلى غير ذلك من التجارب. أمارس الأشكال التجريبية المختلفة، وأمارس الأعمال المتناقضة أيضاً. غير أنني إذا كنت أحرص على هدف، على قيمة، على مثل أعلى، على طريق دفعت بي الأقدار فيه، فهو طريق الشعر.

لم أكن أستهدف مادة، لم أكن استهدف شهرة، لم أكن أستهدف مالا. لم أكن أستهدف أيضاً وضعاً اجتماعياً. لم أكن أستهدف أيضاً الاقتراب من مسؤول، من معطي، من شخص ذي سلطة. كنت وكان الشعر أبداً وسيلتي وهدفي. غاييتي وطموحي أن أقول شيئاً ما يبقى للآخرين. كانت في ذهني وفي تخيلتي دائماً نماذج لشعراء كبار في التاريخ، حاولت على قصر قامتي أن أتطاول لأتساوى معهم في العطاء. هم كثيرون لا أستطيع أن أعددهم، ولا أستطيع إلا أن أومئ إليهم من بعيد، وهم نماذج ترفض أن أكون نقيضاً لمواقفهم ولعطيائهم. في شعرنا العربي كثيرون من المداحين، وكثيرون من المستجدين أيضاً، وكثيرون من المتمردين الساخطين. أنا أطمح إلى أن أنتهي إلى هؤلاء الآخرين الذين أشرت إليهم. لذلك أستطيع أن أؤكد ما سبق أن أشرت إليه الآن وهو أن الجائزة لم تكن هدفي، ولم تكن ضمن مخططاتي، ولم تكن أيضاً في أحلامي.

الشيء الذي أحب أن لا أهمله الآن هو أنني، ومنذ بداياتي الشعرية، (تقريباً

بعيد الحرب العالمية الثانية وكنت في مدينة الإسكندرية وكان معي أصدقائي منهم أخي محيي الدين فارس في الرضاعة، وأخي في الدم وأخي في الحياة نفسها وهو يعلم أنني لا أكذب في هذا الذي أقوله)، كنت منذ تلك الأيام وأنا طفل أحفظ القرآن وأتحرك في شوارع الإسكندرية، وأدب في أزقتها ونواحيها وأنا أتأمل الأشياء من حولي من شاطئ البحر إلى طرقات الإسكندرية المنسية إلى أزقتها الضيقة المترية. خلال ذلك كله كان هناك هدف واحد هو أن يكون محمد الفيتوري شيئاً ما في حياة الشعر. أذكر، ونحن طلبة، وأنا ما زلت في مدينة الإسكندرية سنة ١٩٤٧، أنني قرأت في صحيفة الزمان التي كان يصدرها ادغار جلاد باشا، عن مسابقة أدبية. وكنت حينذاك ما زلت طالباً في السنة الأولى في المعهد الثانوي بالإسكندرية، لئلا أن أتقدم إلى الجائزة. وتقدمت إليها مع صبية آخرين في العمر وفي الشعر وهكذا ظهرت النتيجة وكانت لجنة التحكيم مكونة من الشاعر محمد الأسمر والشاعر مصطفى بهجت بدوي وآخرين. وتقدم شعراء كثيرون وأنا أحدهم وظهرت النتيجة فإذا بي الفائز الثالث. كان الأول اسمه رابح لطفي جمعة وأعتقد أنه الآن يعمل في القضاء، والثاني كان اسمه إبراهيم عبد الحميد عيسى وأعتقد أنه يعمل في الشركات، وأنا الثالث.

الآن أتذكر هذه الحادثة، أو هذه الجائزة، أو هذه المناسبة، لأقول إنني عندما تقدمت إلى تلك الجائزة في ذلك العام البعيد الذي يفصل بيني وبينه الآن حوالي أربعين عاماً، أجد أن الطفولة فقط هي التي دفعتني لأن أتقدم إلى الجائزة.

الآن وأنا في قمة (لا أريد أن أقول الشيخوخة) بل العمر، أجد نفسي وقد توجت وقد كُرمت بحق بالجائزة ذات القيمة، ذات الجدوى، ذات الأهمية التاريخية، ذات المكانة الاجتماعية والأدبية في حياتنا الأدبية، جائزة صدام حسين، الآن أتذكر ذلك الولد الصغير الفرح بالدرجيات القليلة التي حصل عليها، وأيضاً بالجائزة المحدودة حينذاك. اختلف الموقف واختلف الشاعر واختلفت أيضاً المعطيات. لذلك أحب أن أقول إنه حتى هذه الجائزة الثمينة ذات القيمة التاريخية، لم أكن أسعى إليها، ولكنني فخور بها وسأظل بكل تأكيد أحمل مشاعر المودة والثناء والتقدير للجائزة وللرجل الذي حملت اسمه السيد الرئيس القائد صدام حسين.

□ ولدت في السودان ونشأت ودرست في مصر وعشت بعد ذلك في لبنان

والسودان والشام والجمهورية والمغرب، وها أنت تُكرِّم الآن في العراق. ما الذي توجبه لك هذه السيرة «القومية»؟

- لا أكتمك أنني لا أستغرب موقفني الآن في بغداد، ولا حتى قصة تكريمي في بغداد، ولا حتى التجارب العديدة التي مررت بها في مختلف البقاع، أو في عواصم المساحة أو الحارطة العربية. لا أشعر باستغراب ولا بغربة، ولا أشعر بضيق بأنني في منفى كما يدعي بعض الشعراء. لذلك فإنني لست في الوطن الذي ولدت فيه لكن تتساوى عندي أنا كل الرايات المرتفعة على الساحة العربية، وكل المثل المحفورة على حيطانها، وكل الشعارات التي يتكلمها الآخرون سواء كانوا في السلطة أو خارجها. أنا أشعر أنني أتحرك في أرض عربية واحدة، وأنني لا أنتقل إلى مكان بعيد، وأنني لا ألتقي بوجوه غريبة، وأن رثي لا تتنفسان إلا هواءً واحداً هو هذه الحضارة العربية التاريخية الممتدة طوال التاريخ وأنا نبتة تنتمي إلى هذا المناخ ليس أكثر.

لذلك فإن تجربتي الممتدة في مختلف البقاع العربية في مختلف الساحات شيء طبيعي، ولا تؤلني على الإطلاق ولا تشعرني بالمضض ولا تشعرني بالغربة، فقط تعمق إحساساتي بالواقع وتؤكد ما أنا مؤمن به وهو وحدة هذه الأرض، ووحدة هذه الأمة، ووحدة تاريخها، ووحدة نضالاتها.

□ وهل تدعو الشعراء لمثل هذه السيرة القومية والخط القومي؟

- لا أستطيع أن أنخطط لكل شاعر، أو للشعر عامة، طريقاً يمشي فيه الشاعر أو الشعراء. لكل شاعر هدفه، ولكل شاعر أسلوبه، ولكل شاعر أيضاً طريقه المرسوم، أو على الأقل رؤياه التي سوف يظل مستضيئاً بها إلى أقصى مدى.

بالنسبة لي أنا أتطلع إلى الماضي لأجد نماذج في تاريخ الشعر العربي، في حياتنا الحضارية الأدبية العربية المختلفة، نماذج مختلفة تعددت أدوارها وتنوعت أشكال مواقفها وتأثرت بظروفها سلباً أو إيجاباً. الذي انهزم والذي قاوم، الذي سُجن والذي اضْطُهد، والذي عُذب، والذي سقط تحت السياط، والذي استمر إلى آخر الطريق، والذي حقق أيضاً أهدافه كيفما كانت.

أيضاً في هذه المرحلة التي نعيشها لا أستطيع أن أقول للشاعر الفلاني أن يفعل كذا أو كذا. تعاملني أنا مع هذا الواقع ربما اتسم ببعض المرونة في بعض المواقف. كنت فيها مضى أتعامل بشيء من العنف والقسوة وردّ الفعل الجلف والغليظ. ربما

تعرّضت بسبب ذلك فيما مضى لمواقف استفزازية، ولاضطهادات نفسية وجسدية ثم انتهت ذلك الأسلوب من عمري. لا أقول الآن إنني رُوِّضْتُ أو دُجِّنتُ أو هُرمْتُ، بل أقول إنني بدأت أرى الأمور وهي حقيقية، بدأت أغوص بالفعل في كيفية التعامل مع الآخرين وإن كنت أتصوّر في وقت من الأوقات أنني على صواب. كنت فيها مضى اصطدم بالآخر باعتبار أنه على خطأ. الآن افترض قدراً من الصحة في موقف الشخص الآخر، وافترض قدراً من الدفاع عن النفس أيضاً وعن الوجود. وهذا من حقنا ككائنات بشرية تعيش على مساحة ضيقة هي الكرة الأرضية من هذا العالم.

ولذلك لم يعد عندي الأنانية المجدوفة التي تجعلني أملاً مساحة هذا الكون وحدي وهماً وبهتاناً، وإنما أنا كائن بسيط ضمن ملايين الكائنات التي تتحرّك أو تطير أو تزحف فوق هذه الساحة الأرضية. لذلك أدع الأمور الآن تتفتح، وأحسّ أن دوري كشاعر هو ما أقوله لك. وأيضاً أدع الأشياء الجامدة والمتصلقة والحائطية التي أتحرك خلالها في ممرات هذا الزمان الصعب، أدعها تأخذ دورتها وتنضج خلال اصطدامها بالحياة نفسها وتفاعلات الأحداث من حولي. أما أنا فدائماً لن يكون لي دور الذي يطلي الجدران الهرمة والصدئة بطلاء ملون، ولكن دور الذي يحاول أن يقول هناك ثقبٌ ما في مكانٍ ما، هناك نقصٌ ما في وجه ما، هناك إرادة ما يجب على هذا الجيل أن يستضيء بها لكي يخرج من هذا المأزق التاريخي الذي نعانيه.

إذن دوري كشاعر هو دور الإصبع التي تؤمى، اليد التي تشير، الكلمة التي تحاول أن تقول شيئاً تؤمن به ويؤمن به صاحبها. وسأحرص - وتأكد تماماً - على ألا أخون هذا الموقف بانعطاف من أجل مصلحة، أو بانحراف من أجل هدف غير شريف.

□ بعض الشعراء الذين كُرموا قبلك جاء تكريم الآخرين لهم في وقت كانت نار الشعر قد خمدت فيهم. الأخطل الصغير كُرم في وقت لم يعد يستطيع فيه أن يؤلف البيت والبيتين. أمين نخلة نووا تكريمه. وهو في حال شعرية أشدّ بؤساً.. هل تشعر أن نار الشعر ما زالت مستعرة فيك. وأنت في سنك الحالي؟

- في الحقيقة أن هذا السؤال يهمني على المستوى الشخصي لأنه يفجّر في كل مشاعري التي يُخَيِّلُ للآخرين أنها ماتت فيّ بينما هي كامنة في مكانٍ ما مني.

في سنة ١٩٥٥ قبيل عودتي للسودان (أنا عدت للسودان سنة ١٩٥٨ في نوفمبر

وكان انقلاب عبود في الطريق) في تلك الفترة وكنت ما أزال في ريقَ العمر، وكنت ما أزال خارجاً من مدينة الإسكندرية حيث نشأت وتربيت، منطلقاً إلى القاهرة لأبدأ فيها حياتي الجامعية (نهايات الثانوي وبدايات الجامعي في القاهرة)، حينذاك كان محمد الفيتوري الولد الصغير الأسمر القصير، التعب المضطرب الخائف الوجس المتوجس المارّ برجلين قلقتين وعينين مضطربتين، وخلال شوارع عالم القاهرة، كان هناك شاعر بارز حينذاك على المستوى الخلفي والاجتماعي هو الشاعر محمد فهمي . كنت أنا النقيض لمحمد فهمي . كان هو طويل القامة ووسيماً كأمر روماني يلبس «بابيون» وجاكت أبيض وبنطلوناً أسود . ملك يتحرك في شوارع القاهرة . أتذكر الآن بالضبط وكان ذلك في بدايات الخمسينات، من عام ١٩٥١ إلى ١٩٥٦ . في شارع سليمان في شارع طلعت حرب، في شارع قصر النيل، في قلب مدينة القاهرة في أكبر مقاهيها، مقهى غروبي، ملبس، محمد علي، الأميركين . . وكان هذا الرجل يحسّ في داخلي أنني أنطوي على موهبة شعرية لا ينطوي هو عليها . وكان منصفاً للآخرين . وكان يحمل لي قدرأ كبيراً من المحبة وأنا أتمنى الآن أن يكون صحيح البدن وآلاً يكون قد غادرنا . كان يأخذني ويمشي بي في تلك الشوارع . أنا طالب فقير كما قلت لك، في تلك الصفات المتنافية مع هذا الوضع البورجوازي الأرستقراطي الذي كانت تموج به القاهرة قبل ثورة ٢٣ يولية . وأنا أمشي، في هذه الحالة الداخلية من الاضطراب والخشية، يراني الآخرون فيتصورون أنني قوي الشخصية، قوي بخطواتي الثابتة، بينما كنت داخلياً أكاد أسقط من الإغماء . وأمشي معه في هذه الشوارع مضطراً لأنه صديقي وأنا لا أريد أن أظهر له ضعفي .

كان هو النقيض لي كما قلت لك . ذات مرة كان يخيل إليّ أن الناس الذين يمشون في شوارع القاهرة يزددروني . هو كان يخيل إليّ أنهم يرون صبيلاً لا يعرف الحياة . في تلك الأيام، ذات يوم وقفت من محمد فهمي موقف المعترف . قلت له : أستاذ محمد، أرجوك أن تفسّر لي هذا الإحساس . قال لي : ماذا؟ قلت له : إنني أشعر بنقص في تركيبي وفي شخصيتي . إنني أشعر برعب من العالم . . أذكر جيداً أنه ضغط على كتفي بأبوة وحنوّ كبيرين وقال لي : ليّاك أن تغادر هذا الإحساس، هذا هو شعرك . . وقبّلني بحنوّ .

عند ذاك تماسكت وكنت كلياً اضطربت قدماي أذكر شيتين: أذكر كلمة محمد

فهمي فأتماسك، وأذكر آية وردت في القرآن الكريم: ﴿وإن يكادوا ليسزلقونك بأبصارهم لولا أن ثبتناك﴾ . .

وتوكتأت على قدمي منذ ذلك الحين، وكنت في ذلك الوقت لم أتجاوز العشرين وربما أقل. الآن وقد تجاوزت الأربعين وربما أكثر (يضحك). . أؤكد أن ذلك الطفل الصبي المضطرب المتوحش القادم إلى هذا العالم بعيون محدقة مدعوراً وقاسياً في نفس الوقت، أنا ذلك الطفل الآن. لم يتغير شيء ما في رغم تغير أوضاعي وظروفي وشخصيتي التي نضجت في التجربة وفي الحياة وفي الشعر أيضاً. ورغم حتى المكانة الاجتماعية التي قد تكون توفرت لي في هذه المرحلة. لكن محمد الفيتوري طفل حواربي الإسكندرية وأزقتها وشوارعها المضيئة ومراياها الفاقعة، وخطواته المضطربة وانعكاسات ظله القصير عليها ورعب عينيه وضغوط أنفاس الآخرين عليه، كل تلك اللحظات ما زلت أعاشها وتعاشني. لم يغادرني منها شيء ولم أغادر منها. ولعلها هي التي - كما قال الشاعر محمد فهمي - هي التي تضيء نجماً ما في حياتي وفي رؤيائي، وتضيء لي الطريق أن أشعر بغربتي وأن أشعر بضالة حجمي، وأن أشعر أيضاً بضرورة استمرارية سيرتي رغم كل العوائق. كل المصائب وكل العقبات.

هناك أبيات كتبتها لرصد أحاسيسي وانفعالاتي وحالاتي الاجتماعية حينذاك هي:

فقير أجل وديميم دميم  
بلون الشتاء بلون الغيوم  
يسير فتسخر منه الوجوه  
وتسخر حتى وجوه الهموم  
فيحمل أحزانه في جمود  
ويحضن آلامه في وجوم  
ولكنه أبداً حالم  
وفي قلبه يقظات النجوم  
فقير فوجه كأي به  
دخان تكشف ثم التحم  
وعينان فيه كأرجوحين  
مثقلتين بريح الألم



وأنفٌ تحذر ثم ارتقى  
فبان كمقبرة لم تتم  
ومن تحتها شفة ضخمة  
بدائية قلما تبسم . .

□ هل كتبت عن «الانتفاضة»؟ ما رأيك بما قيل فيها من قصائد؟

- الذي قرأته الجيد منه قليل، والصادق منه أقل، والإبداعى منه يكاد لا يرى. ربما هناك نتف إبداعية قليلة. هناك شعراء كتبوا في الانتفاضة مطولات، ولكنى لم أر فيها شعراً، ولا أرى فيها إبداعاً، أرى فيها تكراراً لمواقف سابقة، واستعادة لبطولاتهم وقواميسهم ورؤياهم وأحاسيسهم. الانتفاضة ظاهرة إبداعية في الثورة. تجدير في حقل العمل التاريخي من أجل تغيير واقع متبلد، ومع ذلك لم تستطع هذه الانتفاضة أن تحفر حقيقتها في نفوس الكثير من الشعراء الذين كتبوا عنها. كتب هؤلاء عن أطفال يرمون بالحجارة، وكتبوا كأنما عن مظاهرة في أحد شوارع العالم العربي، وهي ليست مظاهرة ولا مجرد تحرك عفوي. إنها تيار تحتي كان يتفاعل منذ سنين، منذ عام ١٩٤٨ في نفوس أهل الأرض المحتلة، في نفوس الأجيال المتلاحقة من أجل أن ينفجر هذا الانفجار الكبير الذي يحدث الآن، رغم سواد المرحلة وقتامة الواقع، ورغم المدافع المصنوعة إلى صدورهم والترسانة الضخمة من العدو الصهيوني. رغم كل هذا استطاع هؤلاء الأطفال الصغار الذين يكاد لا يتجاوز عمر أحدهم الخمسة عشر عاماً أن يفرضوا أنفسهم على التاريخ وعلى واقع الاحتلال وعلى كل شيء.

صورتان أثرتا في: صورة طفل فلسطيني عمره ثماني سنوات فقط يمسك بحجر ويرمي الشرطي الإسرائيلي. بكيت يومها وأحسست أن هذا الطفل كأنه يقول: يا فلسطين يا أمي، وهو ماضٍ إلى الموت ربما. صورة ثانية هي صورة الصهاينة الأربعة المسلحين الذين أخذوا شابين فلسطينيين إلى بعيد وظلّوا يكسّرون أصابعهما. كنت في أوروبا حينذاك، عندما جاءت هاتان الصورتان وُزعتا على أجهزة الإعلام وأبكتا الكثيرين. أظهرتا ووضحتا بشاعة العدوان الإسرائيلي والقمع الإسرائيلي وفضحتا الأكاذيب والقيم الإسرائيلية.

الذي أريد أن أخلص إليه هو أن كل هذه المواقف التاريخية والتضحيات العظيمة التي أبدتها هؤلاء الأطفال الصغار لم تستطع أن تنعكس على أشعارنا مع

الأسف الشديد، ولم تنعكس حتى على مواقفنا كناس يدعون أنهم يعبرون عن وجدان هذه المرحلة .

لا أريد أن أجد ما كتبت، لكني أقول إنني عندما كتبت لم أر في أطفال فلسطين أطفالاً، المسألة ليست مسألة عمر وليست تقييماً بالسنوات . رأيت فيهم رجالاً يولدون، أطفالاً يولدون رجالاً . كتبت قصيدة قلت فيها:

ليس طفلاً وحجارة  
ذلك الخارج من أزمنة الموت إلهي الإشارة  
ليس شمساً من نحاس ورماد  
ليس طوقاً حول أعناق الطواويس محلى بالسواد  
إنه طقس حضارة  
إنه إيقاع شعب وبلاد  
إنه العصر يغطي عريه في ظل موسيقى الحداد  
ليس طفلاً وحجارة  
ليس طفلاً وتماثيل  
ذلك الخارج من قبعة الخناخام  
من قوس الهزائم  
إنه العدل الذي يكبر في صمت الجرائم  
إنه التاريخ مسقوفاً بأزهار الجماجم  
إنه روح فلسطين المقاوم  
إنه الحق الذي لم يخن الحق وخائته الطرايبش وخائته العمام  
إنه الأرض التي لم تخن الأرض وخائتها الحكومات وخائتها المحاكم . .  
أنت ترى هنا رؤيا غير تلك التي كتب في ضوءها جميع هؤلاء الذين كتبوا شعراً  
لأطفال الحجارة . .

□ وشروط كتابة القصيدة القومية؟ ألا تفترض هذه الكتابة تجربة وجدانية  
وشخصية ذات شأن؟

- هذا هو الموضوع . كثيرون من الشعراء، وهذا ينعكس على بعض من أشرنا  
إليهم، يكتبون عن مواقف وقضايا كبيرة، وتظاهرات إنسانية وبطولية مثل التحرك

العظيم في الأرض الفلسطينية الآن، وكأنهم يكتبون عن موضوعات إنشائية، كأنهم طلبة مدارس ثانوية يذهبون إلى صفوفهم ويكتبون موضوعاً في فلسطين وانتفاضتها. وهذا يعني أن هناك فراغاً من الإحساس الحقيقي. ما بيننا وبين فلسطين ليس قضية تعاطف. نحن لسنا أنصاراً لفلسطين، هذه أرضنا، هذه قضيتنا، وأبطال الأرض المحتلة هم أبناؤنا. إنها ليست قضية تعاطف. عندما نكتب عن فلسطين، يجب أن نكتب من واقع تجربتنا، من واقع الإحساس الحقيقي بالمعاناة، بالاضطهاد، وبالقهر، وبالحلم نحو تحقيق الانتصار لهذا البطل الفلسطيني الصغير الذي أنا أثق بأنه لن ينهزم. عقيدتي أن هذه الانتفاضة لن تنهزم على الإطلاق. الذي يحدث شيء مذهل وعظيم..

□ كيف يتعامل الشاعر مع الواقع المتردي في أمته؟ يهجو ويهجو أمته معاً، على نحو ما فعل بعض الشعراء؟ أم يفعل شيئاً آخر؟ هل تهجو الواقع العربي والتاريخ العربي أم توظفهما في مشروع أو رؤيا للنهوض والتقدم؟

- لكل شاعر أسلوبه ومناقله إلى القضايا التي يتناولها. هؤلاء الذين أشرت أنت إليهم يريدون أن يغطوا ضعفهم وسلبيتهم بموقف شتائي لأنظمة معينة، أو لشعب أو لتاريخ في حالات العمى. قد يصاب بعضهم بحالة من حالات العمى فيبدأ في إسقاط ألفاظه المموجة على واقع بكامله دون أن يميز بين السليبي والإيجابي، بين الحقيقي والزائف، بين النضالي والانهزامي. أنا لا أتكلم عن هؤلاء الشعراء أنا أقول إن هناك كييفيات مختلفة في ولوج كل شاعر نحو تجربته ونحو الفكرة التي يريد أن يعبر عنها.

عموماً، إن اللجوء إلى مثل هذه الإسقاطات الجوفاء من كلمات وألفاظ ومعارك وهمية يصفها شاعر ما، أو أخطاء يسقطها على جيل بكامله، هو نوع من الخيانة للكلمة والخيانة للإنسان والخيانة للتاريخ نفسه. وفي تقديري أن هذه المواقف تعني في نفس الوقت إفلاس هذا الشاعر، وتعني إفلاسه في حالات السلامة، وتعني بالحثم اغترابه وتبنيه لقضايا ليس هو المدافع الحقيقي عنها. ومحاولته لطمس حقائق باسم الدفاع عن ثورة أو قيم.

في النهاية تتكشف الصور الحقيقية والمواقف الحقيقية والشاعر الحقيقي يبدو من خلال المعاناة ومن خلال متابعة الجهاير. طبعاً هناك مؤسسات وأجهزة تبني مثل

هؤلاء الشعراء، تقبع في أقبية عديدة في عالمنا العربي وفي العالم وتبنى مثل هذه النماذج الشعرية. لكنني أعتقد أنها تتبناها ثم تمتصها ثم تبحث عن غيرها. هنا يأتي التلاشي المستمر لأسماء شعراء كبار تصوّروا أنهم في مرحلة من المراحل بسطوا ظلهم على التاريخ وأنهم خالدون.

في هذه المرحلة من تاريخنا تحدث تصفية حقيقية لشعرائنا الحقيقيين وللمناضلين الحقيقيين على مختلف المستويات والأصعدة السياسية والاجتماعية والفنية.

(القبس ١٠/١٢/١٩٨٩)

## مع الشاعر محمد الماغوط

□ أي ذكرى بقيت في نفسك عن مجلة شعر؟

- أي مجلة، سواء «شعر» أو سواها، عبارة عن حبر وورق. المهم ماذا تتضمن المجلة، ماذا تستوعب. وعندما كتبت في مجلة «شعر»، لم أكتب فيها لأنها مجلة مهمة، أو أن هدفي كان أن أغير في الشعر أو أخلق أسلوباً جديداً. كانت مجلة «شعر» بالنسبة لي نوعاً من قطار، أو أوتيل. واحد بدو ينام، بدو يسافر، بدو واسطة نقل، ليس من الناحية الاستغلالية كأن يكون المرء أراد أن يصل من خلالها. لا. في تلك الفترة كان هناك براءة، ناس طبيين، وشعراء طالعين، من الممكن أن يسهروا مع بعضهم، أن يتناقشوا، وبعدها كان كل واحد منا يكتب على طريقته، يكتب همومه.

كثيراً ما يحكى عن مجلة «شعر»، وعن دورها. ولكن كل ما تعني لي مجلة «شعر» أن يوسف الخال كان رجلاً طيباً وأني أحببته. بغض النظر عن قيمة شعره أو شعر أدونيس أو أنسي الحاج أو شوقي أبي شقرا وسواهم. لقد كنا مجموعة من الشباب الذين أراد كل منهم أن يثبت وجوده بطريقة أو بأسلوب.

ولم أحس يوماً من الأيام بأن من الممكن لأية مجلة، أو لأي حزب، أو لأي تيار، أن يملكني. وأنا في الواقع لم أكتب كثيراً في مجلة «شعر»: عدة قصائد قليلة ثم تخافنا. ولكن المجلة تظل مهمة ولو لمجرد ذكرها في دراسة أو حديث. عندها تعود الذكريات القديمة، وهذا شيء جميل. وفي رأيي أن الذين بدأوا في مجلة «شعر» كانوا يكتبون أشياء جيدة ثم وقفت المجلة بعد ذلك. ويا ليتهم ظلوا بشراً طبيين وشعرهم جيلاً، وهذا أفضل من أن يكون الشعر جيداً والبشر سيئين.

أنا لا أستطيع أن أقدم لك تواريخ، ومتى كتبت أنا أو كتب فلان. مجلة «شعر» بالنسبة لي ذكرى وأنا دائماً يهمني الأشخاص، البشر، الكتابة، الشعر، الكلام، كله كلام والكلام سهل، ولكن أهم شيء عندي هو البشر. مجلة «شعر» هي تاريخ مجموعة

من البشر، أو محطة لناس أتصور أنهم كانوا جيدين جداً، ولكنهم خربوا فيما بعد، أو أن الأيام نفسها خربت.

□ وكم أقمت في بيروت، وكيف كانت صورة المدينة في تلك الفترة؟

- أنا جئت إلى بيروت عام ١٩٥٧ وكنت طالعة من سجن المزة، هارباً. كانت المجلة بالنسبة إليّ مجلة مهمة لأن بدوي الجبل نشر فيها، وكذلك بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي ونزار قباني وهذا الرعيل. وكنت أنا في تلك الفترة كالصوص الذي يتطلع إلى زرافة. وعندما نشروا لي بعض نتاجي فيها لم أصدّق. فيومها لم يكن عندي ثقة بنفسي، ولا بصديق، ولا بوطن، ولا ثقة بشيء في العالم. أنت عندما تكون مشرداً، متعباً، ويقول لك أحدهم: تعال ارتاح، فأنت عندها لا تفكر فيما إذا كان البيت الذي ستنام فيه، فيه شروط صحية، أنيقاً، مرتباً، أم لا. وجدت يومها في «شعر» نوعاً من مأوى لمشردين فكرياً. قد يكون بعض الآخرين الذين وجدوا فيها، نظروا إليها كوسيلة. أنا لا. لم أرها وسيلة وأنا إلى الآن لا أستعمل وسائل.

□ ألم تكن المجلة التي ظاهرها شعر وثقافة مبطنة بسياسة وأيديولوجية ومفخّخات

أخرى؟

- صدّقني أنني كنت مهتماً بالشعر وحده، وعندما كانوا يبدؤون الحديث عن غير الشعر يكون عقلي قد أصبح خارج المجلس. كنت أشرد. شوعم يحكوا، ما يعرف. عزرا باوند، فلان، تفعيلة وغير تفعيلة، تراث، كل هذا لم أكن معنياً به. كان ذلك عبارة عن كلمات أو كلام. قد تكون بعض تلك الجلسات مهمة، ولكن كان يشغل بالي مثلاً أن إيجار الغرفة التي أنام فيها في بيروت قد انتهى، فما العمل، أين أنام، أين أتناول طعامي، كيف أشتري بنطلوناً؟ قد يكون الحديث عن الحضارة، في حين أن السهم الذي يكون عندي هو ضرورة البحث عن ثياب جديدة لي. هذا هو الواقع بالضبط، وحياتك..

□ وضمن أي إطار شعري كنت؟

- لا أعرف. في تلك الفترة كتبت أشياء لا «لشعر»، أو لسواها، كانت نوعاً من مذكرات من السجن، مذكرات واحد مشرد. قالوا: شعر. قلنا: عال. فصرت ألتقي بهم لا لأني اخترتهم بعد تفكير في الاتجاهات الشعرية العربية السائدة. لا. لقد اخترتهم كبشر لأني عرفتهم. أدونيس تعرّف عليه في السجن. لم أخترهم لأن

أساءهم كنت معجبةً بها. التقينا في بيروت وأنا لم أبق طويلاً في مجلة «شعر». لا أدري كم بقيت. نشرت في «شعر» قصيدتين أو ثلاثاً ثم تخانقت مع يوسف الحال.

□ وهل كان عندك تجربة سياسية في سورية قبل أن تأتي إلى بيروت وهل كنت عضواً في الحزب القومي السوري؟

- لا. لم أكن عضواً فيه. في حياتي كلها لم أنتم إلى حزب. في تلك الفترة كل واحد مشي مع جماعة، الناس تقول: فلان من هؤلاء أو من أولئك. في تلك الفترة كان معظم رفاقي قوميين، ولكني لم أنتم إلى هذا الحزب ولا إلى سواه. أنا أكره الاجتماعات والخطابات. أدونيس مثلاً التقيت أنا وإياه في سجن المزة، فطبيعي أن يكون لي علاقة معه مختلفة عن علاقتي مع شخص آخر التقيت به في مقهى، أو في شغل، أو في حمام.

□ ولكن لا بد أن يكون وراء النص، أي نص، أيديولوجياً معينة.

- لا. متى فكر المرء ما الذي سيكتبه، في هذا الاتجاه أو في سواه، تذهب العفوية. أنا في تلك الفترة، في منتصف الخمسينات، شهدت مرحلة طفولة الغوغاء العربية وطفولة الإرهاب العربي. وأنا كنت أيضاً طفلاً. شخص هارب من شيء قسري فهل يدخل في شيء قسري آخر؟ تعرّفت على شخص في السجن، ما الذي يدريني عن ميوله، عن تاريخه، عن فكره.

□ ولم تدخل في جوانب فكرية أو سياسية معهم؟

- دخلت فقط في جوانب فندقية لأنهم دَبّروا لي محلاً أنام فيه..

□ ولكن دَبّروا هذا أيضاً لسواك. بدر شاكر السياب دخل أيضاً من باب الفندق أو من باب المستشفى أو الصيدلية..

- في تلك الفترة استأجروا لي غرفة. ما كان عندي محل أنام فيه، ولم يكن لدي مال لكي أنام في فندق. كان ذلك كأنه لقاء ما أكتبه في المجلة، دفعوه لي عن طريق أجرة الغرفة هذه.

□ وما هي أسباب الخناقة المشهورة مع يوسف الحال؟

- والله لم أعد أتذكر. أتذكر. أكيد لأسباب غير فكرية. ما أتذكره أنني تخانقت معه وكتبت عنه في مجلة «الأداب» مقالة وزعل ثم تراضينا بعد ذلك. وكانت

الفتوى أن محمد الماغوط شخص عاطفي . لا أتذكر التفاصيل . أتذكر أنني امتنعت عن حضور جلسات «شعر» وما إلى ذلك .

□ ولكن لكي تكتب في «الأداب» وهي مجلة لها موقف فكري واضح مضاداً لمجلة «شعر»، لا بد أن يكون هناك موقف فكري . ثم إنني أنا أذكر أنك وصفت الخال يومها بأنه «تشومبي» الثقافة العربية . .

- صحيح . صحيح . أنا لم يكن يشغلني في تلك الفترة، فلان شو اتجأه، الذي كان يهمني أن يكون المرء صادقاً فيما يكتب وفيما يقول، وأن يكون هناك جو شعري أو أن لا يكون . إنما الحقيقة أنه كان هناك جو شعري . لم يكن أحدنا يكتب قصيدة وتذهب عبثاً . كانت القصيدة تُقرأ وتُتلى، وكان هناك اهتمام، وكانت هناك مودة . كانت هناك خصائص للشعر، وخصائص للشاعر . كل هذا كان موجوداً . كانت هناك اللفظة، وكان هناك البحث عن أصوات جديدة . كنت أنا نكرة ولم يكن أحد سامعاً بي . نشروا لي أول قصيدة . أدونيس قرأها في جلسة أنا كنت موجوداً في فندق بلازا، وكان حاضراً الأخطل الصغير والرحبنة وسعيد عقل . أي الشعراء . بعد ذلك تغيرت الظروف وتغير البشر .

□ أذكر أن مقالك عن «تشومبي الثقافة العربية» حوى فكرياً، حوى أسباباً موجبة لخلافك معهم . . إننا نتحدث الآن للتاريخ، فلا بأس إذا تحدثنا بصراحة . .

- أنا لا أخاف لا من التاريخ ولا من الجغرافيا . أنا أذكر أنه في تلك الفترة كان هناك خلاف، ولكني واثق أن الخلاف كان خلافاً شخصياً . شايف . لم يكن خلافاً فكرياً لأنني أنا لم أكن أحمل أفكاراً وأتيت إلى بيروت لأسوقها . فقط أنا كان عندي شغلات عم بكتبها، ووجدت مجالاً لنشرها وقد نكون تخانقنا لأسباب غير مدعوية . لا أدري . أنا . أحاول الآن أن أتذكر لماذا تخانقنا . قد يكون السبب أنني بعد نشري تلك القصائد القليلة، وصوتي بدأ يلفت الانتباه، حاولوا التعقيم عليّ، التقليل من أهمية ما أكتبه . ربما . أتصور أن الأمر كذلك . .

□ من كان المهيمن في المجلة؟ أي دور كان لكل منهم؟

- بالنسبة لي مجلة «شعر» عبارة عن محطة . قد تكون تعني بالنسبة لأدونيس أو ليوسف الخال أو لأنسي الحاج شيئاً هاماً، أنا لا تعني لي شيئاً كثيراً . أنا الذي يقول لي الآن أن ما أكتبه ليس شعراً، لا أجيبه، فهل سيكون هاماً بالنسبة لي ذلك؟



## □ وقصيدة النثر؟

- عندما بدأت بالكتابة لم يكن هدفي أو قصدي أن أغير في الأساليب الشعرية. كان هدفي أن أغير حياتي أو أعبر عن حياتي. وقد رأيت أن هذه الوسيلة مطروحة لي، وأنا قادر أن أعبر بواسطتها. كانت تجربة مرة وغنية وكان ذلك في بداية الخمسينات، عندما بدأت أكتب. كان هدفي هو العثور على أسرع وسيلة أستطيع أن أعبر بواسطتها.

من الصعب أن أَلَم الآن بدقائق تلك الفترة، ولكنني أعرف الآن أن وضعي البشري يومها كان غير طبيعي. كان الوضع السياسي، الوضع الاقتصادي، حتى التاريخي غير طبيعي. منذ صغري لم أنبهر بهذه البطولة أو بتلك في التاريخ عندما كانوا يقولون: «وشهر سيفه». . عندما تقول لي «سيف» أرتعب. وهذا منذ الصغر. من قبل أن بدأت الكتابة. عندما أسمع بحاكم ورعية، أحس بوجود خطأ أو خلل، ودائماً كنت أشعر أنني لو وجدت في تلك الفترة لكنت حتماً من الرعية لا الأمير. عندما تقول لي: سيف ودم وهاجم، أخاف. في صفحة واحدة من التاريخ العربي تجد أحياناً خمسين شخصاً طار رأسهم. . هذا الأمر لعب دوراً كبيراً في رعيي من الإرهاب. الإرهاب السياسي، الإرهاب الاقتصادي، الإرهاب الفكري. كله الأم الحنون له هي السيف. عندما يكون هناك سيف يكون هناك فقراء وأغنياء، سجناء وطلقاء، وحل ومرمر، حرير وعري.

لم أكن أفكر يومها في ميول مجلة «شعر» واتجاهاتها وأهدافها. كانت المجلة تعني بالنسبة لي صفحات وكلمات مطبوعة وهذه المجلة تنشر أعمالي وهذا كل شيء. لو أن أي مجلة ثانية نشرت لي وعاملتني بمودة واحترام كما عاملوني، كنت تعاطفت معها. وإذا كان من لقاء فكري تم بيني وبينهم، فأساس هذا اللقاء هو أنهم كانوا ضد الغوغاء، ضد الإرهاب الفكري، والأشياء المحنطة. قال فلان من ألف سنة. قال الشاعر فلان. يا أخي انتهينا من هذا ومن الآخر. أنا أريد أيضاً أن أقول. إذا أنا أردت أن أقول كما قال المتنبي أو مالك بن الريب فلماذا أقول؟ لماذا لا أردد له؟

□ هذا الذي تقوله أعرفه جيداً وأفهمه، ولكن لي ملاحظة على مسألة الغوغاء. . الذين كان يعتبرهم يوسف الخال وأدونيس غوغاء كانوا الاتجاه القومي

العروبي الذي قاد الأمة العربية في تلك الفترة، فترة النهوض العربي العظيم . كان «جماعتك» يومها هم الضدّ أو المضادّ.

- أنا لست الناطق الرسمي أو التاريخي باسمهم . . طظ عليهم . . لم يكن الأمر «نهوضاً» وهم ضده . أنا، في رأيي، ما تسميه أنت «نهوضاً». كان بداية المهزلة التي نعيشها الآن. قلت لك أنا أكره السيوف. من أين تأتي السيوف؟ من عدم المنطق، من عدم العدالة، من عدم الأخلاق. . الغوغاء هي الخاضنة الكل ما يصنع السيف والسوط والكهامة. أنا في بداية الخطاب العربي، في بداية الميكروفون العربي، بدأت أكتب. وقد رأيت أن ما تسميه أنت «نهوضاً» بداية انحدار. ما هو النهوض؟ أن تحكي بصوت عالٍ و«تبعبع»؟ شو النهوض؟ أن تمجد الطغاة الذي كانوا حاكمين في تلك الفترة؟

□ كانت فترة مدّ قومي . .

- مدّ، فهمت. سيل وماشي؛ طيب ما بدّك تعرف إذا جرف لك بيتك وإخوتك وأهلك، فهل أضرب له سلاماً وأحييه؟ لا. أنا أحسست أن ذاك المدّ القومي كان عبارة عن سيل سيجرفني أنا ومن أحبه، وبيتي والشجرة التي كنت أجلس تحتها، وكل شيء. . أي مدّ قومي؟

□ وقصيدة النثر؟

- أسلوب. أنا كنت أحب الشعر القديم منذ صغري ولكني كنت أعتبره شعر أذن، وأنا لي أذن، مثل بقية الشعر، ولكنه كان نوعاً من طرب سخيف. إذا مدح المتنبي مثلاً سيف الدولة أو شتم كافوراً ما هي النتيجة؟ أنا يهمني الطائر قبل الأغنية. شايف كيف؟

□ هل أنت بدأت بقصيدة النثر أم سواك وهل كان هناك تنظير لهذا اللون الأدبي؟

- والله أنا الذي أذكره أنه كان هناك من سبقني. أذكر من الذين كتبوا قبلي هذا اللون سليمان عواد في سورية، إبراهيم شكر الله في مصر، هناك جبران خليل جبران وأمين الريحاني. وأنا عندما بدأت أكتب لم أشعر بأنني أخوض مباراة في الابتكار. بالعكس. أنا كلما لقيت آخرين يكتبون بنفس الطريقة أفرح. وكانوا كُثراً.

الأشياء التي كنت أكتبها لقيت استحساناً، أو لقيت من يصغي إليها، إلى الآن الذي بدأت به أنا. قد يكون السبب أنني كنت صادقاً أكثر من سواي ولم يجرفني التيار. أنا كشاعر وإنسان بدأت وحيداً. أنا عندما قرأت في مجلة «شعر» وفي الجامعة الأمريكية شعراً، أحسست أنني لحالي، وحدي. غربة حقيقية. في الغربة الفردية وجدت ملامح الغربة القومية. في الخمسينات ما تصفه أنت وما يصفه سواك بأنه كان بداية المد القومي، كنت أنا أخاف منه. كانت هناك ملامح الهبل السياسي والعقائدي والتزوير. أنا ضد هذه الأشياء فكنت أشعر أنه كلما كثر الناس الذين يحبوني، تقل غربتي وأخاف أكثر. عادة الخائفون بتجمعون حول بعضهم، وكذلك اليائسون. لذلك كان التعاطف مع الأشياء الإنسانية، مع الأشياء البريئة، نوعاً من تعزية إلى حد ما، لكن كنت أعرف أن المستقبل ليس للبراءة، ليس للإبداع، ليس للموهبة.

لم أكتب لأكرس تياراً، أو لأكون من ضمن تيار، كنت أكتب لي أنا كإنسان جريح. أنا كنت أناؤه. أنا كنت أعاني وأناؤه، ولكني لم أكن مستعداً للموت عن الفيتنامي مثلاً، أو الكوبي وأنسى نفسي. لماذا أناؤه من أجل شعوب غير شعبي أنا؟ والتأوهات الفكرية، أو التأوهات السياسية أو التأوهات الحزبية لم تكن تعني لي شيئاً. قد تقوم حرب ولا تعني لي شيئاً. ولكن إذا سمعت أغنية صغيرة أبكي. إذا رأيت في الطريق عاملاً اصطدم بي ثم اعتذر فإنه يبكي.

### □ كيف تتحدث عن أعمالك الشعرية؟

- شعري لا أستطيع أن أحكي عنه، شعري يقرأه القارئ، يعجبه أو لا يعجبه. إذا لم يعجبه ماذا أصنع معه؟ أنا لا أكون صداقات جديدة. أصدقائي الذين كانوا أصدقائي منذ ثلاثين سنة هم ذاتهم. إذا ماتوا، ماذا أصنع؟ إذا تغيروا، ماذا أفعل؟ البلاد تتغير. لكني أنا وفي للأشياء القديمة. الشاعر عبارة عن مجموعة ذكريات.

متى أكتب القصيدة؟ في أي وقت؟ ما بعرف صدقني. أمرّ حيناً بتجربة، بحالة نفسية، أكتب. أمرّ بتجربة معينة يلزمها أحياناً صفاقة أكتب مقالاً. شغلات أخذ ورد إلى آخره أكتب مسرحية. الشغلات التي تشع بسرعة، قبل أن تنطفئ بسرعة أكتبها شعراً. الشعر ليس فقط أن تكتب شعراً، يمكن للمرء أحياناً أن يكون شاعراً أكثر من شكسبير دون أن يكتب كلمة. قد تكون أنت في محتك وفي وحدتك الذاتية

والقومية والتاريخية والجغرافية، ويقول لك أحدهم صباح الخير، نحس أنه شاعر أكبر من شكسير. وتجد أحياناً شاعراً كبيراً إنما تجربته عبارة عن بلاطة، أو حجر. .  
□ منصور الرحباني يقول إن قصيدة سعيد عقل هي أحياناً عبارة عن كاتدرائية إنما لا قدّاس فيها. .

- هناك أساليب في التعبير. قد يكون ما يكتبه شاعر تقليدي جميلاً في أصله ولكن الأسلوب التقليدي يفقده جماله. إنما فهمهم هو كذا. .

الشعر ليس ألفاظاً، والوطنية ليست ألفاظاً، والتقدمية ليست ألفاظاً، والبطولة ليست ألفاظاً. مع الأسف معظم القيم العربية باتت الآن عبارة عن ألفاظ. .

عندي قصيدة جديدة عن سنية لا أزال أشتغل عليها. هناك شخصان أحبهما كثيراً: سنية الله يرحمها، وكمال خير بك يرحمه الله. كمال الإنسان الوحيد الذي عرفته. والذي كان أهم ما يميّزه أنك لا تجد تناقضاً بين ما يفعله وما يقوله، وهذاء شيء نادر. قالوا لي تعال إلى القاهرة تشارك في أمسية شعرية. ليس عندي شعر جديد. فتشت بين أوراقى القديمة وجدت رسائل من كمال. ١٧ رسالة جميلة أرسلها لي من باريس ورسائل من توفيق صايغ وجبرا إبراهيم جبرا.

□ والشعر العربي الآن؟

- رديء، سيء. ما ينقصه هو الشعراء.

□ ألم تكتب الموزون والمقفى يوماً؟

- لا. شغلة مضحكة بدت لي. كان الوضع بالنسبة لي في الماضي كما يلي: بدلاً من أن أدور على قافية كان عليّ أن أدور على بيت أنام فيه. أدور على قافية تضبط؟ عمرها ما تضبط. . إنه شيء مضحك. .

(القبس ١٦/١٠/١٩٨٩)

(القبس ١٢/٣/١٩٩٠)

## مع محمد عمران

□ ثمة حزن في بعض ما قرأته لكم من شعر . .

- إذا كنتم تنطلقون من الحزن مفتاحاً لتجربتي الشعرية فأنا معكم إلى حد كبير. ذلك أن الحزن الذي نتكلم عنه هو حزن من يحمل هم تغيير الأشياء، هم إعادة ترتيب العالم. وهذا الحزن فيما أذكر هو الذي رافق كل الحالمين بالتغيير منذ البداية. فقد كان الرسول ﷺ يقول: «الحزن رفيقي». بهذا المعنى فإن مفتاح تجربتي الشعرية ينطلق من هذا الهم بدءاً من الهم القومي الذي هو في الأصل مشروع الشعرية، وصولاً إلى الهم البشري، هم الإنسان في مسيرته على هذا الكوكب، في معاناته، في نضاله من أجل حياة أكثر دفئاً وأماناً وسلاماً.

في تجربتي، عبر هذا المسار، لي أيضاً حزني الشخصي. حزن الإنسان أيضاً عندما يشعر أنه محدود بين فاصلتين من الزمن بولادة وموت مشروط بينهما. يحس أنه ناقص، في كونه ينشد التكامل والامتلاء بحيث أن خللاً أو عطباً ما في وجوده الإنساني وهو يحاول عبر الشعر وعبر الكلمة وعبر التعبير عن الذات أن يضع نقطة تحت علامة استفهام كبرى في هذا العالم.

□ هناك من يقول إنك متأثر بأدونيس . .

- الحقيقة أن هذه النقطة التي أثرت أكثر من مرة، إنما أثارها الذين لم يقرأوا شعري وشعر أدونيس جيداً. بيني وبين أدونيس مسافة واسعة جداً من التباعد. بيننا تقارب في نقاط الابتداء. أدونيس وأنا من جيلين متقاربين أولاً، من منطقة ذات شعائر وطقوس واحدة. تلقينا معاً الطقس الديني والصوفي والباطني نفسه الذي له رموزه ومصطلحاته وأسراره. وهذه الرموز والمصطلحات والأسرار مفاتيح للكثير من أشعارنا، أنا وأدونيس ننطلق من هذه المصطلحات الدينية والصوفية. هذه اللغة، لغة الرمز الصوفي، هي نقاط اللقاء ما بيننا جميعاً. أما بعد ذلك فهناك خيطان ينفصلان

انفصالاً كاملاً. أدونيس يتحرك باتجاه الإمامة. الإمام الذي تقمص في الشاعر. الشاعر هو تجسيد الإمام الذي هو النبي أو البطل أو الخضر أو أدونيس ذاته في عدة مظاهر أو ظهورات لها. إنه بالتالي ينطلق نحو الفرد المطلق الذي هو بديل الإمام أو بديل الإله. أما أنا فأتحرك باتجاه آخر تماماً، باتجاه العام، باتجاه الجمهور إن صح التعبير، أو باتجاه الإنسان الصاعد من الجمهور، والإنسان الصاعد من بين الناس والحامل لهموم الناس، والمتحرك معهم وباتجاهاتهم. وهذه النقطة في رأيي يستطيع أن يتأكد منها جيداً من يراجع أشعارنا أنا وأدونيس وسوانا من هذه الفتة.

□ أفهم من ذلك إن همومك هموم معاصرة متصلة بقضايا الناس، بينما الشاعر أدونيس يغوص أكثر في التراث الصوفي القديم.

- يجب أن أدقق أكثر في هذا الموضوع. أدونيس رجل إمامي كشاعر، رجل إمامي يعني إن الشاعر لديه نبي أو إمام أي هو بديل للقائد. القائد هو الشاعر الذي كان إماماً أو خضراً أو الذي تحول. هناك قائد وهذا القائد هو المنقذ وهو الذي يصلح العالم ويغيره ويعيد بناءه ويخبره ويعيد بناءه. هو المنتظر. أنا في شعري لا يوجد قائد، يوجد حركة جماهيرية، حركة شعب وتوجهات ومنها ينبثق قادة، تنبثق أحلام وتطلعات. هذا هو الفارق الذي أتصوره ما بين اتجاهاي واتجاه أدونيس في الشعر، إنما بيننا رموز مشتركة كثيرة ولغة صوفية أحياناً، وسوريالية أحياناً أخرى. ننتهي معاً أنا وهو إلى السوريالية، مع أن أدونيس بقي في السوريالية الصوفية. أنا دخلت في السوريالية الواقعية.

□ هل كتبتم الشعر الذي يمثل العصر الذي قيل فيه أم الشعر الذي يلهم بعصر آخر؟

-إنني لا أومن بالشعر الذي هو صدى للواقع، أي الشعر الذي يلهث وراء الحدث ويعبر عنه. إنني أومن بالشعر الذي يسبق الحدث، الشعر الذي يتنبأ، الشعر الذي سباه الشاعر رامبو مرة «الشعر البصير» الشعر الذي يرى أكثر من اللازم وقبل أن تحدث الأشياء.

لذلك في مجمل ما كتبت، كتبت عن أشياء وقعت فيما بعد. أحداث حدثت فيما بعد. أذكر مرة في قصيدة اسمها «أنا الذي رأيت» قصيدة رؤيوية في الواقع السياسي العربي كتبها على ما أذكر عام ١٩٧٢. كانت قصيدة مرعبة وقوبلت من بعض «الواقعيين»

بكثير من الاستنكار لأنها تصور مجازر قادمة، ولأنها تحمل كثيراً من الرعب والهول، وقيل لني «سوادوي». لم تمضِ عشر سنوات حتى حدث في الواقع العربي أكثر مما تنبأت به القصيدة وأصبحت القصيدة مختلفة عن هذه الرؤيا السوداء. إنني بهذا المعنى لا أكتب عن الأحداث، وإنما أكتب قبل الأحداث. وأحياناً أرى ما يتحقق فيما بعد.

□ وموقفكم مما يثار في ساحة الشعر من نظريات؟

- أنا شاعر متمم بكلتي إلى الحداثة. تكونت تراثياً. درست الأدب العربي ودرسته وأنا خريج كلية الآداب في جامعة دمشق ودرسته عشر سنوات وأكثر وامتثلت به. امتلأت نفسي بإيقاعات الشعر العربي القديم ومنه خرجت إلى التفعيلة، إلى الحداثة. لم أت الحداثة من خارج التراث، أتيتها من داخل التراث كما أنها الرواد الأوائل جميعاً.

كتبت الكلاسيكي أولاً. طبعاً لم يصدر في دواويني لكني كتبت الكثير من الشعر الكلاسيكي في بداياتي. وأنا أعيه جيداً وأعي قضية التراث، وقضية الإيقاع في الشعر وأمتلك حاستها وعندما انتقلت إلى الحداثة انتقلت بوعي ومعرفة ولم أنتقل تقليداً للحداثة الآتية إلينا من الغرب.

أنا أؤمن بأن الشعر كالحياة ينبغي أن تتجدد باستمرار. وحين يحدث التجدد ينبغي أن يكون كلياً، في الشكل وفي المضمون معاً فلا روح جديدة في هيكل قديم. الهيكل والروح معاً ينبغي أن يكونا حديثين، وأن يحمل نبض العصر وروح العصر وقضايا العصر.

إيماني بالحداثة ينطلق من هذه النقطة. إنني ابن عصري وابن زماني ولست ابن الخليل بن أحمد أو شوقي أو المتنبي. إنهم أبناء عصرهم وقد درست عليهم جيداً وعلينا نحن شعراء هذا الزمن أن نمثل عصورنا وحياتنا وهموم أيامنا كما مثلوا هم هموم عصورهم وأيامهم.

□ وما رأيكم في ازدهار الشعر الكلاسيكي الآن؟ ألا تلاحظ عودة الكثير من الشعراء - وبخاصة القادرين - إلى الشعر العمودي؟

- هذه الردة جزء من الردة العامة في حياتنا. والشعراء الذين ارتدوا إلى العمود إنما هم شعراء الأنظمة وليسوا شعراء الحداثة الحقيقية. إن شعراء الحداثة لم يرتدوا

قط، بل ارتد شعراء الأنظمة الذين ينطقون باسم السلطان. السلطان هو ضد الحداثة وضد كل ما هو حديث. بهذا المعنى لا أرى أن هناك ردة في الشعر العربي خارج المنابر الرسمية. أما على مستوى الحياة الثقافية العربية فالحداثة هي السيدة والمسيطرة. على العكس أنا أخشى من سيطرة الحداثي المتحدث جداً. هناك خوف من انتشار الحداثة بشكل أمني. أمية الحداثة، هذه الأجيال الجديدة التي لم تقرأ تراثها جيداً، أو لم تقرأ أبداً والتي تحولت بالشعر إلى كتابة خواطر وقطع قد تكون جميلة ولكنها ليست شعراً. الخطر هو من فوضى الحداثة أكثر مما هو من الارتداد إلى القديم. □ تخشى من تطرف الحداثة، كأنك تريد أن تقول إن الحداثة نسب ومقادير، إذا لم يراعها الشاعر أو الفنان تناثرت الحداثة أو ماتت بين يديه.

- الحداثة حركة واعية - حركة في الزمن وفي الحياة. هي تجريبية أيضاً، ولكنه التجريب الذي يبقى متصلاً في الجذور ولا يتأرجح في تقليد المدارس الغربية.

(الحوادث ١٤/٤/١٩٨٩)



## مع محمد الأسعد

□ تكتب شعراً ونقداً ورواية. أين تجد نفسك أكثر؟

- أنا أجد نفسي في هذه الأجناس الثلاثة. ممارسة الكتابة بحد ذاتها هي مهنتي أو عملي أو رغبتني، سواء كانت شعراً أو نقداً أو رواية. أمارسها كلها بنفس الشوق والحماس. لا أفكر على الإطلاق أن أختار الشعر أو الرواية. يمكن أن أكتب مسرحية في أيام مقبلة. يمكن أن أكتب عملاً للأطفال. كل هذا أنا اسميه جهداً إبداعياً.

هذه المسألة يُعبر عنها كما لو أن الإنسان يحاول أن يجد شكلاً تعبيرياً لطاقته. وأنا أعتقد أن الطاقة الإبداعية واحدة، إنما قد تجد نفسها في قصة، في شعر، في مقال، في مسرح، بأشكال متعددة، إنما هي نفس الطاقة. ولهذا أنا لا أفضل أن أميز نفسي واعتمد أن أكتب شعراً اليوم، وغداً رواية. أنا أجد نفسي في كل ما أكتبه.

□ ولكن ألا تجد أن توزع الذهن الإبداعي على أجناس أو فنون أدبية مختلفة يسيء إلى الإبداع نفسه. أليس الانصراف إلى فن أو جنس واحد: الشعر مثلاً، أفضل من هذا التشتت؟ النقد مثلاً ألا ترى أنه جهد ذهني ومعرفي محض قد يعطل ملكات الإبداع الشعري؟

- هذا يتوقف على نوع الكتابة. بالنسبة لي، العمل النقدي هو ممارسة كتابية إبداعية، وليس ذاك النقد الآخر، النقد الأكاديمي، النقد التصنيفي، البحثي في الدرجة الأولى. إنه نوع من التفكير. أنا بطبيعتي عندما أكتب مقالاً نقدياً، أبدأ بالمقال ولا أعرف كيف سينتهي. لا أكون قد صممت بدايةً. أثناء الكتابة، أفكر. ذهني يتوازى مع العملية الكتابية وليس قبل العملية الكتابية. عملية التفكير تأتي في النص النقدي بهذه الطريقة. أنا لا اسميه نصاً نقدياً، اسميه نصاً فقط. ولهذا تجد أن الكثير من النصوص النقدية التي كتبتها فيها مناطق شعرية أحياناً، ومناطق قصصية

أحياناً أخرى. لقد لاحظت ذلك بنفسي في الفترة الأخيرة، إن هناك قصصاً كتبها في المقالات التي تسمى نقدية.

النقطة الأخرى أنني عندما آتي لأمارس الكتابة لا أكون قررت مسبقاً أي نوع أكتب. أشعر أن لدي شيئاً يجب أن أكتبه. أفكار في ذهني، صور. مثلاً لما بدأت أكتب رواية لم يكن في ذهني أن أكتب رواية. كان في ذهني أن أجيب على بعض التساؤلات. مثلاً مرّ عليّ وأنا أقرأ في الموسوعة الفلسطينية أن الذين احتلوا الكرمل في فلسطين هم جماعة من جيش الهاغاناه: الكتيبة الرابعة من فرقة هاغولاني في ليلة ١٥/٤/١٩٤٨. أنا تساءلت: أبي وأمي وأهل بلدنا هل كانوا يفهمون هذه المعلومات؟ هل كانوا يعرفون هاغولاني والتنظيم الاسرائيلي هذا؟ أهلي هؤلاء هل كانت الامم المتحدة عندما أصدرت قرار التقسيم تعرفهم؟ هل تعرف قريتي بالذات؟ هل تعرف أن جدي كان هناك وتوفي في بداية القرن العشرين، وجد جدي كان هناك؟ أم إنهم كانوا مجرد ناس مجهولين؟ من هنا بدأت الفكرة أن أكتب عن قريتي عن ذكرياتي وأنا طفل صغير. وبدأت أكتب عن القرية وأهلها وما سمعته وما رأيته. ونشأت عندي عدة فصول وصار ما أكتبه شبه رواية. ولكنني حتى الآن أصرّ على تسميتها مجرد نص لأن فيها قصائد كاملة. بالإضافة إلى أن فيها أسلوب المقال، وأسلوب السرد الروائي. إنما انسجماً مع التقسيم الوارد حتى الآن، أن هناك شعراً وأن هناك رواية وقصة، أنا سميتها رواية مع التجوز.

□ ولكن ألا تجد نفسك في خط ابداعي معين أكثر من خط ابداعي آخر؟ أم أنك كاتب تكتب في كل الموضوعات؟

- أنا أجد نفسي في الحقيقة شاعراً أولاً. كتابتي النثرية نفسها هي كتابة شاعر وليست كتابة ناقد محترف. ولهذا فإن الكثير من أفكاري الشعرية اكتشفها في مقال نقدي لي ويحدث أحياناً أن أنثر الكثير من قصائدي في مقال نقدي، أو العكس. أفكار موجودة عندي في مقال نقدي أكتبها في قصيدة. وهكذا. هناك تبادل مستمر.

□ ولا تخوم؟

- لا تخوم. نحن نتعامل مع كلام. الكلام هذا أنت تعطيه طاقة ايجابية ونفسية كبيرة. هذا عمل أدبي، سواء كان نقداً أو رواية أو شعراً. إذا احتفظ الكلام بهذا الثقل، بهذا الوزن، يظل عملاً أدبياً. وأنا أعتقد أن ما نكتبه نسميه أدباً، وأن

الأدب هو أدب: نقد، شعر، قصة، رواية، مسرح. يظل فيه هذا الحسّ بالكلام. أنت تستطيع أن تميز بين أديب وغير أديب من خلال الكتابة. الأديب يكتب بأسلوب مختلف تماماً عن أسلوب الإنسان الآخر. فسواء كتب الأديب رواية أو شعراً أو نقداً فإنك تشعر أن هناك شخصاً ما له صفات محددة، لنسُمها بخيلة معينة. لذلك أنا أميل إلى أن الأنواع الأدبية هذه تصنيف ليس له ضرورة. يمكن أن نستعمل مصطلحات أخرى، كأن نقول «نصوص أدبية» أو «نص إبداعي» وهكذا.

#### □ دون التقيد بالتصنيفات المعروفة؟

- نعم وخاصة أن القصيدة الآن لم تعد تعتمد على المواصفات التقليدية من وزن وقافية، أو اشتراط استخدام التفعيلة، أو اشتراط انتظار معين، مهما يكن هذا الانتظار، تقليدياً أو غير تقليدي. أصبحت القصيدة الآن تميل إلى ما يسمى «النثر». طبعاً هذا خطأ. النثر ليس نقيض الشعر. نقيض الشعر النظم الرديء وليس النثر. وبالتالي فعدم اعتماد الوزن في الشعر يقرب الشعر من أن يكون نصّاً روائياً أو مسرحياً. نفس الشيء الرواية، الرواية لها أشكال متعددة. طريقة السرد، طريقة تناول الشخصيات، طريقة تناول الأحداث تختلف. هناك تناول شعري، وآخر غير شعري، وآخر يتجاوز الاثنين، وهكذا. وهذا التمازج بين الفنون الأدبية يبيح لنا أن نسميها نصوصاً إبداعية.

□ وعلى صعيد علاقة الشعر بالنثر، عبر التاريخ كان طموح النثر أن يقترب من الشعر ولكن باستمرار كان هذا الطموح يتعثر. وكان الشعر باستمرار أمراً آخر: فهو مستقل وذو سيادة. في الجاهلية حاول الكهان بثّهم أن يقلدوا الشعر، وبعد ذلك كان هناك النثر الفني. وفي الوقت الراهن نلاحظ أن النثر يغزو الشعر. أصبحت مساحة النثر في القصيدة العربية الحديثة مساحة واسعة.

- صحيح أن التقسيم بين الشعر والنثر موجود في التراث النقدي العربي، لكن الإحساس العربي بالشعر في الحقيقة يتجاوز هذا التقسيم التقليدي بين القصيدة والمقالة، أو بين القصيدة والمثل أو الخطبة. لماذا؟ هناك عدة أحداث حصلت في التاريخ العربي تشير إلى أن العرب امتلكوا إحساساً بالشعر يتجاوز مسألة الوزن والقافية، وحتى في العصر الجاهلي. عندما سمع العرب القرآن، قالوا: هذا شعر. طبعاً العرب لا يجهلون أبداً الأوزان. إن هناك بحوراً محددة، إن هناك نظاماً شعرياً

معيناً. لكن لماذا قالوا إن هذا شعر؟ لقد شعروا أن في هذا النص طاقة هي نفس الطاقة الموجودة في الشعر، أو ما يشبه ذلك.

النقطة الأخرى أن لدينا في التراث النقدي عند الفارابي، في رسالته عن الشعر، نجده يميز بين شيئين: بين الشعر الذي يقوم على النظم وبين القول الشعري. بالحرف الواحد يسميه «القول الشعري الذي لا يوجد على أقيسة» على نوع من التقطيع الزمني للعبارة. هو يتحدث عن «قول شعري» في هذا الشأن لا عن نثر.

في كتاب «أسرار البلاغة» للجرجاني، يروي الجرجاني حادثة هي إن حسان بن ثابت سمع ابنه يقول تشبيهاً معيناً فقال: «لقد قال الشعر وزبَّ الكعبة». لم يكن الطفل قد قال بيتاً موزوناً من الشعر. لقد جاء بمجرد تشبيه بسيط. قال كأن هذا الشيء هو ذاك الشيء. تشبيه بسيط جداً. لكن والده استنتج أن في هذا التشبيه، أو في هذا التصوير، شعراً. لم يهتم لا بالوزن ولا بالقافية. الجرجاني عندما درس «دلائل الإعجاز» (لو ترجمنا الإعجاز للغة المعاصرة فإن الإعجاز في رأيي يكون الإبداع بلغتنا الآن) اعتمد على النص القرآني، واعتمد على أبيات من الشعر واعتمد على المثل والأقوال الماثورة، ولم يكتفِ بالبحث عن الإبداع فقط في الشكل. لقد كان يبحث عن دلائل الإبداع، أو البيان.

هنا استنتج أن الشعر هو حالة إبداعية قد تجدها في القصة، في المقالة، في القصيدة. ولذلك أنا لا أطابق بين القصيدة وبين الشعر. الكثير من القصائد تجد فيها القليل من الشعر أو الكثير من الشعر. الكثير من القصائد تفتقر إلى الشعر على الإطلاق. أنا لا أطابق بين الحالتين: قصيدة أو شعر. الشعر يتجاوز مفهومه هذا التقسيم. حتى في حياتنا اليوم، تجد أن بعض الناس يتصرفون بطريقة شعرية. سلوكهم في الحياة سلوك شعري ونلاحظ أن الشعراء هم الذين يبدأون دائماً حركات التغيير، وليس النقاد وليس الناس. الجماهير كانت دائماً مع القاعدة التي توصل إليها النقاد مثلاً، أو الذائقة العامة. الذي يغير هو الشاعر. وبالتالي فإن الحكم أو المقياس في الموضوع هو رأي الشاعر وليس رأي الآخرين. الجمهور عادةً يتبنى ما يقال له، ما يُطرح عليه. ولهذا فإن الشعراء إذا كانوا هم أساساً رواد التجديد في الشعر وفي اللغة الأدبية، وفي الصورة الشعرية، فإننا يجب أن نتبع ما يعطونه أساساً.

□ ألا تشعر أنهم مع قصيدتهم الحديثة في غربة ما؟ هل يتبع أحد الشعراء في وقتنا الراهن؟ هل الشعراء هم الذين يغيرون أم سواهم؟

- أنا أتحدث عن التغيير في النص، في الكتابة الأدبية. اليوم إذا لاحظت التغييرات التي طرأت على القصيدة العربية تجد أن الشعراء هم الذين قاموا بها لا النقاد. أن يأتي الناقد ويقترح طريقة لقول الشعر، هذا أمر لم يحدث في التاريخ الأدبي كله. الذي يقترح هو الشاعر. يجوز للشاعر ما لا يجوز لغيره. هذا قول قديم جداً. ولهذا تجد أن النقاد العرب القدماء تحدثوا عن الضرورات الشعرية، فأباحوا للشاعر أن يخرج على النحو العربي، أن يصرف الممنوع من الصرف، ينصب ويرفع إلى آخره. هدف الشاعر ليس أن يقدم عبارة نحوية كاملة. هدفه مختلف تماماً. ولهذا اعتقد أن الشعراء هم مقررور القوانين الشعرية وليس النقاد. إنما الذي يحدث هو أن النقاد الذين يحملون القوانين والذوق العام يتصدون للشعراء، يتصدون بحجج. لديهم حججهم. وأنا أعتقد أن الشاعر هو صاحب الكلمة الأولى والأخيرة في الموضوع.

□ ألا يزال للشاعر مثل هذا النفوذ في وقتنا الراهن سواء على الصعيد الفني أو على الصعيد العام؟

- على صعيد الذوق العام الشاعر المعاصر يفتقر إلى هذا النفوذ. لماذا؟ لأن هناك وسائط موجودة بين الشاعر وبين الذوق العام. وهذه الوسائط ليست تحت سيطرته. الإذاعة والتلفزيون والصحافة، هذه كلها لا سيطرة للشاعر عليها. وبالتالي فإن هذه الوسائط تمنع الشاعر أن يمارس نفوده. علاقة الشاعر بالجمهور علاقة غير مباشرة.

أنا أعتقد أنه في الأزمان القديمة كانت العلاقة بين الشاعر والجمهور علاقة مختلفة. كان هناك علاقة مباشرة. كان الشاعر هو الواسطة وهو النص. في العصر الحاضر لا. هناك النص وهناك الواسطة. ويقدر ما يمتلك الشاعر من هيمنة وسطوة، من علاقات عامة ونفوذ مالي وصدقات، يستطيع أن يصل إلى الجمهور ويفرض نفسه. فإذا افتقر لهذه الوسائط ظل في مكانه.

□ تأثير الشاعر معدوم لأن هذه الوسائط لا تهتم بالشاعر وشعره، شعوراً منها ربما بأن الجمهور نفسه لا يريد هذا الشعر، الشعر نفسه في غربة.

- هذه دعوى تقال. يقولها الآخرون إنما لو أُعطي للإبداع وسائطه فسترى أنه يصل إلى الناس كلهم، فيصبح ما هو غير مألوف مألوفاً.

الآن تُفرض على الجمهور قيم، وجهات نظر، أفكار، بطريق سهل جداً وبسيط هو التكرار والضخ الإعلامي. تجد أنك تستطيع في بلد من البلدان أن تثير حركة واسعة جداً وملتبهة لتأييد لاعب كرة قدم، أو نجم سينما. بكل بساطة لأن هناك جهازاً يبت ويضخ على مدى أربع وعشرين ساعة للناس هذا الاتجاه، بينما تعتمد هذه الوسائط الإعلامية على جوانب إبداعية مختلفة. تعتمد عليها ولا تصل إلى الناس.

إن الدعوى التي تقول إن الجمهور لا يقبل على الشعر وأن الجمهور لا يهتم بالثقافة، وأنه يبحث عن السهل والبسيط، دعوى غير صحيحة. إنها دعوى أصحاب الأجهزة. هم يريدون أن يبعدوا أي صاحب فكر، والمبدع هو صاحب فكر في الدرجة الأولى، عن الاحتكاك بالجمهور. ويريدون أن يجرموا الجمهور من المثقف والمفكر. إنهم يلعبون هذا الدور لصالحهم، لصالح آلية مصالحهم، لصالح وظائفهم. هم موظفون لا أكثر ولا أقل.

الإنسان المبدع ليس موظفاً لخدمة هذا النظام أو ذاك النظام. من هنا أن للأجهزة وظيفة محددة هي خدمة النظام لا خدمة الإبداع.

□ ولكن أين الشعر؟

- الشعر موجود في نصوص شعرية، يكتبها شعراء متعددون في الأقطار العربية المختلفة. لكن ليس لهذه النصوص هذا الوجود البارز والضخم بسبب أنها غير مسموح بتقديمها بكل ما فيها إلى الجمهور، إنما هي موجودة. الشعراء المبدعون موجودون في كل منطقة من المناطق العربية تقريباً. لكن هل يصل صوتهم حقيقة إلى الجمهور؟ هل يُقدّمون كما يُقدّم نجم السينما، نجم كرة القدم مثلاً؟ هل يُقدّمون كما يُقدّم السياسي؟ لا. الصفحات الأولى من الجرائد والمجلات تهتم بالقضايا السياسية، الاقتصادية، المعاشية، الحياتية، ولا تهتم بأكثر من هذا. الثقافة لا تشكل مادة للصفحات الأولى. والسبب هو أصحاب الصحف. مثلاً صرح سياسي تصريحاً معيناً. هذا التصريح تنقله كل وكالات الأنباء ويُشر على الصفحات الأولى. الشاعر أيضاً لديه تصريح يا أخي، فلماذا لا ينشر على الصفحات الأولى؟ وهو يتعلق أيضاً

بحياة الناس، فلماذا لا يُنشر؟ لماذا لا يقولون: صرح الشاعر فلان وقال كذا كذا كذا. إنه لا يتصدر الصفحات الأولى لماذا؟ إنني أقصد أن للشعر والأدب والثقافة نفوذاً لكن هذا النفوذ ممنوع؟

□ ممنوع أو أن الشاعر نفسه مسؤول عن خسارة نفوذه؟ ألا تعتقد أن هناك قسطاً من المسؤولية يسأل عنه الشاعر نفسه؟

- يمكن. الشاعر العربي مع الأسف يفهم وظيفته خطأ. ليس في وظيفته كمفكر. إنه يعتبر وظيفته أن يقدم شعراً فقط، وليس فكراً، بينما الشعر فكر في الدرجة الأولى، فكر متبلور في العملية الإبداعية هذه. لو فهم الشاعر أن له دوراً وإن له نفوذاً، لمارس كتابته بطريقة عرض كتابته بطريقة مختلفة.

□ الأسلوب الشعري المستخدم الآن عند أغلب الشعراء الحديثين أسلوب غير مفهوم، بصراحة. القارئ يقرأ ولا يفهم، فمن أين تأتي بالنفوذ عند الناس مثل هذا الشاعر؟

- ليس السبب هو الشعر أو الشاعر، السبب هو التربية، الثقيف. هناك مسألة يجب ألا ننساها وهي أن الفرد العربي يدخل المدرسة والجامعة، هذه المرحلة تستغرق من حياة الإنسان حوالي عشرين سنة، ماذا يتلقى الطالب العربي خلال هذه المرحلة الدراسية، أو ماذا يعرف، ليس فقط من الشعر، بل عن العالم؟ مناهج التربية نفسها لا تهيئ الإنسان لتقبل لا الشعر ولا الثقافة المعاصرة، ولا تمنحه حتى قدرة على التفكير بعالمه، لا تثير فيه أسئلة. مناهج التربية هذه يجب أن نشير إليها عندما نتحدث عن الجمهور والقصيدة. غربة الشاعر وغربة الشعر.

الآن لا أحد يجهل شوقي أو حافظ أو مطران، لقد دخلوا في نسيج المناهج التربوية واستقروا فيها. أما ما حدث بعد شوقي وحافظ ومطران، فالطالب العربي لا يعرف ماذا حدث إلا بتف قليلة. هناك طلبة تخرجوا من جامعات ومن أقسام أدبية لا يعرفون شيئاً عن الشعر الحديث. وهذا هو الواقع. إنه لم يمر عليهم أساساً، فكيف تطلب من هؤلاء أن يتلقوه في مرحلة النضوج هذه؟

إذن عملية تذوق الفن، تذوق الحياة نفسها، هي في الأساس عملية تربوية، وهي تبدأ مع الإنسان، في تربيته في المدرسة، في البيئة نفسها. بيئته نفسها لم يدخل

فيها الجديد، هذه البيئة ثقافتها تقليدية حتى الساعة. . من هنا تجد أن الأسباب أسباب بيئية أوسع من قضية شاعر وجمهور.

□ هل تجد فرقاً بين عبارة تجديد الشعر والحدائث في الشعر؟

- إنها ألفاظ مترادفة. «الحدائث» كلها مترجمة، الثقافة العربية معتادة على كلمة «تجديد». «تجديد»، «الإصلاح». يبدو لي أن كلمة «تجديد» صار لها نوع من الظل السلبي، لها ظلال سلبية، بمعنى أن «التجديد» يعني بناء شيء قديم، إعادة صقله وطلائه، بينما الحدائث تعني بناءً جديداً كلياً. الميل اللفظي لهذه الكلمة أو لتلك ليس مهماً كثيراً. إنما المهم هو الفكرة، فكرة التجديد، فكرة التحديث.

أنا أعتقد أن «الحديث» هو استجابتنا نحن كشعراء، كمفكرين، كمثقفين، إستجابة واعية وملائمة للتحديات التي نعيشها في حياتنا. هل نستعين على مواجهة التحديات بشيء من ثقافتنا الموروثة، بشيء من الثقافة العالمية؟ هذا سؤال آخر. السؤال الأول هو أن هناك تحدياً ويجب أن نواجهه.

نحن لا نستطيع أن نفصل أنفسنا عن تركيب الثقافة الشائعة، عن الإطار الثقافي الموجود في منطقتنا، هذا التركيب الثقافي بالطريقة التي يُطرح فيها نصفه هو الأصالة. صار هناك نوع من الالتباس. مجتمعاتنا العربية القديمة التي قدمت هذه الثقافة امتلكت أصالتها لأنها عُبِّرت عن نفسها. وكان لتعبيرها طابع خاص. أعطت تعبيرها عن نفسها طابعاً خاصاً. من هنا إكتسبت أصالتها. . نحن لا نستطيع أن نستعير هذه الأصالة ونسميها أصالتنا لأننا نحن قوم آخرون نحن لنا عصرنا وتاريخنا وظروفنا، فإذاً يجب أن يكون عملنا حاملاً لصبغة خاصة بنا، يعبر عنا، هنا نكتشف أصالتنا كبشر، ليس باستعارة أصالة ماضية.

المعاصرة في الرأي السائد هي متابعة ما يحدث في العالم الغربي أو الشرقي. وأن تكون معاصراً معناه أن تتعامل مع العالم كما يتعامل معه هؤلاء.

هذه هي النظرة الشائعة عن المعاصرة، أن تتخذ من المناهج الغربية، من طرق التفكير، من التقنيات السائدة، أسلوباً في حياتك فتصبح معاصراً.

الغربي معاصر لأنه استجاب لتحديات البيئة والظرف التاريخي الذي يعيشه، لكن أنا بأي معنى سأكون معاصراً؟ بنفس المعنى أيضاً، أن أستجيب لتحديات ظرفي



التاريخي، لبيثي، لحاجاتي. أما تقليدي للغرب، وتبعيني له، فهذا ليس من المعاصرة في شيء. إنه نوع من المسخ، كما لو أنك تستعير أصالة مجتمع آخر.

الأصالة، المعاصرة، وجهان لعملة واحدة، وهي أن يكون الإنسان بحجم وجوده الراهن. أن يكتشف له دوراً في هذه الحياة، في هذا العصر، أن يكون له دور وتكون له رسالة. هذه هي الأصالة وهذه هي المعاصرة.

□ على صعيد الشعرية العربية، هل ترى أن هناك خطأ متواصلاً ومستمراً به يُعرف الشعري من غير الشعري، أم ترى رأياً آخر؟

- الشعرية العربية المعاصرة أنا أعتقد أنها اضافة للشعرية العربية التاريخية، لكن ليس بالضرورة أن يكون الامتداد مشابهاً، وليس بالضرورة أن يكون هناك تماثل بين شاعر في القرن العشرين مع شاعر في القرون الوسطى مثلاً. هذا لا يعني امتداداً. أنت تضيف، أنت تبدع. إذن أنت تقف على أرض واحدة مع المبدع الذي كان قبلك قبل ألف سنة، أو مع مبدع آخر كان موجوداً في منطقة أخرى من العالم. نحن الآن نستجيب لابتداعات مكتوبة في عصور مختلفة، وفي أماكن مختلفة وكتبها شعوب مختلفة.

هناك إذن إبداع، هنالك أجوبة على اسئلة استطاع هذا الشاعر أن يتوصل إليها، اسئلة يسألها أي انسان في أي زمان وفي أي مكان. من هنا قيمة التواصل. اذا استطعت كشاعر أن تجيب على اسئلة كائن بشري مولود قبل ألف سنة أو سيولد بعد ألف سنة، تكون قد وصلت في الحقيقة إلى مستويات رفيعة جداً من الوعي لوجودك، من ناحية كائن انسان لك جنسية محددة، ومن ناحية أخرى أن لك هوية أو جنسية أكبر.

□ ماذا اعطيت أنت في واقع الأمر؟

- أنا حتى الآن لم استطع أن أتلّس بنظرة ناقد تخومي. أحس أنني لم اعط شيئاً كثيراً لا في الشعر ولا في النقد ولا في الرواية. أحس أنني اعطيت شيئاً بسيطاً: ملاحظات أو هوامش، وإنما استطيع أن استشف بعض الميول. أنا أعتقد أن لكل انسان شروطاً. الشرط الأول كونه ينتمي إلى شعب، الشرط الثاني كونه ينتمي إلى قومية أكبر من وجود الشعب. الشرط الثالث أنه ينتمي إلى إنسانية. في كل كتاباتي لم أحاول أن أبرهن أنني فلسطيني، أو أنني عربي. هذه الشروط أنا تجاوزتها لأبرهن أنني إنسان لا يختلف عن أي إنسان آخر في هذا الكون. من هنا أهمية أن أعطي لتجربتي

بعدها الإنساني بحيث اشعر بارتياح عميق عندما أجد قارئاً من أي مكان يقرأ لي قصيدة تثير فيه شيئاً ما وتوجد علاقة بيني وبينه. أشعر عندها بأنني نجحت في أن أكتب النص الذي يُفترض أن يكتب. طبعاً خلال نصوصنا تدخل حالاتنا الخاصة، لحظتنا التاريخية، بوصفي فلسطينياً تقوض كيان شعبه وخرج معظم شعبه من أرضه، وأرضه محتلة. كل هذه مسائل تدخل حتماً في نصنا الشعري. لكن كيف أثير اهتمام الإنسان بقضيتي الخاصة هذه؟ هذه مشكلة أي شاعر يمتلك قضية خاصة مثل قضيتي. أن أثير اهتمامه بتعريفه بأن أي شيء يهم الإنسان في العالم ليس غريباً عني. والعكس صحيح. بالبساطة هذه أستطيع أن اتواصل مع الآخرين. وحتى لو كتبت موضوعاً يتعلق مثلاً بامرأة يونانية تعيش في قبرص، تجد أن طريقة كتابتي، طريقة خيالي، ستنتقل عن نفسها، ستنتقل عن فلسطينيتي. مع أن الموضوع ليس فلسطينياً. إذن ليس الموضوع هو الأساس في تحديد هوية الإنسان، إنما طريقة تناوله، طريقة رؤيته. من هنا تتشكل مع الزمن رؤيا.

النقطة الأخرى أنني ضد وجود ما يُسمى رؤيا فلسطينية، عربية. الإبداع متفرد، بمعنى أن كل إنسان مبدع له نظرة خاصة، له شخصيته. هذا التشابه لا يوجد إلا في حالات السهولة والكسل. هناك تنوع كبير في التجارب والنظرات لأن كل خلفية إنسان تقف على خلفية إنسان آخر، إنما مع وجود بيئة واحدة، إطار ثقافي واحد، تستطيع أن تتلمس وحدة معينة. لكن التنوع الضخم هو طريقتنا نحن في التعبير عن أنفسنا.

□ ما الذي تعطيه الثقافة للشاعر؟ إلى أي حد ينبغي أن تظهر الثقافة في شعره؟

- كل ثقافة تزود الشاعر بزاوية للنظر. هناك ثقافات تزود الشاعر بزاوية مقدارها تسعون درجة. وهناك ثقافات أخرى تزود الشاعر بزاوية مقدارها سبعة وأربعون درجة. وهناك ثقافات أخرى متطورة تزود الشاعر بزاوية مقدارها ثلاثمائة وستون درجة. الشاعر العربي ثقافته تزوده حقيقةً بزاوية نظر ضيقة. ولهذا تجد أن كتابته لا تتركز على العالم الموضوعي. هو لا يحاول أن يعرفك على شيء يحدث خارج ذاته، خارج نفسه. هو لا يعرفك على مسرح. النص الأدبي هو عبارة عن أخذ مشاهد إلى مسرح، سواء كان هذا المسرح قصيدة أو رواية أو مسرحية. الشاعر العربي يسלט كل الأضواء الثقافية التي يمتلكها على نفسه. وأنت لا تشاهد المسرحية وإنما تشاهد المشاهد الذي هو الشاعر.

في الثقافة الأجنبية، الفرنسية مثلاً، نجد أن جان جينه عندما كتب «أربع ساعات في شاتيل»، استخدم ثقافته، مناهجها، طرقها في الرؤيا، ليضيء المشهد. ضمن المشهد، ضمن الاضاءة، استطاع جانيه أن يدخل ويكون موجوداً ضمن مشهد.

دور الشاعر هنا يختلف. والفرق في رأيي هو الفرق في التهيئة الثقافية. ثقافتنا العربية، نتيجة موروثها، ثقافة كلامية تفصل بين الكلام والواقع. هناك تمسك كبير بالكلام كمثال مستقل لا علاقة له بالتجربة. أن تكتب يعني أن تنظم الفاظاً، ترتبها بطريقة جميلة. نتلقى في مدارسنا هذا الموضوع في الانشاء: أكتب عن رحلة في الربيع. قد لا يكون الطالب رحل رحلة في الربيع ولكن المفروض فيه: بالرغم عنه، أن يكتب عن الربيع وهو لم يشاهده. هنا يلجأ الطالب إلى مخزونه اللغوي المكتوب في الكتب. يأخذ الاوصاف المتداولة. وتستمر هذه العادة عند المثقف البالغ أيضاً. فهو يستخدم في كتابته المحصول اللغوي ولا يتعامل مع التجربة. من هنا أن كتابتنا العربية كتابه غير واقعية على الإطلاق، أي أنها لا تسلط الأضواء على مسرح الحياة.

الثقافات الغربية توصلت كما اعتقد إلى مستوى من الواقعية رغم اختلاف كل مدارسها، من سورالية، إلى رواية حديثة، إلى تداعي اللاوعي. . . كتاب على اختلاف اتجاهاتهم الإيديولوجية تجددهم دائماً واقعيين في كتابتهم، ملامتهم للأشياء بتفاصيلها، معرفتهم بها. وأنا أرجح أن السبب هو أن انسان الحضارة الغربية منغم في تفاصيل الواقع، في تفاصيل الواقع. هو انسان منتج. نحن معزولون ومخلوعون عن واقعنا. نحن لا ننتج، وبالتالي نحن لا نعرف شيئاً عن تفاصيل الواقع. لا نعرف إلا الألفاظ.

من هنا أن تجربتي أنا كأديب أو كمبدع محدودة الأفق في محصولي اللغوي لا أكثر ولا أقل، وليس في محصولي من التجربة. التجربة هي عبارة عن غوص في تفاصيل الواقع. هذا هو أساس التجربة.

□ كيف تفسر هذا اللهاث عند بعض الشعراء العرب باتجاه تقليد الشعر الأوروبي والغربي؟ ألا تعتقد أن نافذة تطل بنا على شعر الشرق، شعر الهند مثلاً، أجدي من هذه النافذة على غرار باوند والآخرين؟

- إن تفسير هذا بسيط، وهو أن توجه المثقفين العرب كان إلى الغرب نتيجة

العلاقة التي نشأت منذ أواخر القرن التاسع عشر، وبشكل أقوى في القرن العشرين، العلاقة السياسية والاقتصادية والاجتماعية. من هنا أن التوجه إلى الغرب كان توجهاً قسرياً. لو أن بلداً كالهند احتلتنا، لكان توجهننا هندياً. لو احتلتنا الصين لكان توجهننا صينياً، وهكذا. ولهذا تجد أن الدول العربية التي احتلتها فرنسا، كان توجهنها فرنسياً، ثقافتها فرنسية ونماذجها فرنسية. الدول العربية التي احتلت من قبل الانغلو سكسون كان توجهنها انغلو سكسونياً. وهذا أمر طبيعي.

وعن استفادة الشعر من الثقافة الغربية، نحن كعرب بلغنا مرحلة من الوعي وادركنا الأسباب، وبالتالي فإننا ننتقل إلى مشهد أوسع من مشهد أوروبا، وأن نستمع لإحتياجاتنا ورؤيانا من أمثلة عديدة، شرقية وغربية على قدم المساواة.

□ وهل تعتقد أن لدى الغرب ما يقدمه لنا شعرياً، في ميدان الشعر بالذات؟

- أي شعب غربي أو شرقي لديه طاقات إبداعية. وأكد أن تعرفنا عليها يقدم لنا ثروة ثمينة. نحن لدينا في التراث العربي مسألة أوضحها كما يلي: كان الانسان المتعلم عندما يتلقى العلم على يد أستاذ أو شيخ، لا يُسمى عالماً إلا إذا قام بالرحلة من أجل العلم. في المرحلة الأولى، مرحلة تلقي العلم عند الشيخ، كان الطالب يتلقى علمه في بيئته، في ثقافته المحلية، هذا لم يكن يكفي ليصبح معلماً. كان المفروض عليه أن يرحل في طلب العلم. الرحلة في طلب العلم في التراث العربي لها مغزى كبير. كان الطالب يخرج عن نطاق ثقافته المحلية، كان يرحل ويطلب العلم أينما يكون. في هذه الرحلة يحتك طالب العلم بالثقافات الأخرى ويمتلك منظوراً أوسع للمشهد الثقافي. ولهذا فإنه عندما يعلم، بعد ذلك، سيكون يمتلك معايير أدق مما لو ظل في نطاق ثقافته المحلية أو الاقليمية. هذا في تراثنا.

نحن الآن يجب أن نعتبر الرحلة من أجل طلب العلم هدفاً كبيراً جداً، ذلك لأننا لو بقينا على معاييرنا المحلية والاقليمية لبقينا ضيق الأفق، ولا نستفيد من العالم. الآن، مع الأسف، لا تجد عودة إلى معايير ضيقة تخص قطراً، بل عودة إلى تفتت أقطار تؤدي إلى مفاهيم ومعايير القرية الواحدة. نحن نعيش كارثة الآن، على صعيد التلقي الثقافي. طائفة على عرقية على قلبية. الآن، الإنسان العربي يُسحب من مشهد على الأقل كان متوفراً سابقاً، كان المشهد أوسع، فإذا بالمشهد الذي يُسحب إليه الآن

أقل وأقل. الآن يُحصر المواطن في طائفته، فأني معايير سوف يمتلكها؟ هذا الإنسان ستكون معايير ضيقة، إنسان متعصب، تعامله مع العالم تعامل مؤلم لأنه سيكون في صدام معه. لاحظ أن الإنسان الذي يرحل كثيراً، الذي يطلع كثيراً، يصير إنساناً منفتحاً، ومرناً، وقادراً على التفاهم مع العالم. ولهذا تجد أن التجار، تاريخياً، هم الذين نقلوا الحضارات، أحدثوا مرونة في الحضارات. لما سافروا ورحلوا، اطلعوا على عالم آخر، على مفاهيم، لم تعد مقاييسهم الضيقة المحلية هي المقاييس الشاملة. اكتشفوا أن من الممكن أن تكون المعايير مختلفة عندما يتعرفون إلى ما لدى العالم الآخر. والحل هو الإنفتاح بالطريقة هذه. الانفتاح هو طلب العلم.

الرحلة تكونك كإنسان، أنت قبل أن ترحل تكون مجرد مشروع إنسان، الرحلة تجعل منك إنساناً كاملاً.

□ ولذلك تحدث العرب عن مغزى الاسفار .

- مغزى الرحلة في طلب العلم مغزى واضح جداً في ذهني. مغزى تكوين الشخصية. في العادة في العصر العباسي، كان التجار يرسلون أبناءهم في مثل الرحلة التي نتحدث عنها. وبعد صعوبات ومشاق ومعاناة يعود هؤلاء الأبناء إلى الاستقرار ولكن بشكل مختلف تماماً.

هنا تجد شيئاً من الرمزية في رحلات السندباد السبع والمشاق والاهوال التي تتعرض لها. خليل حاوي استخدمها في بعض قصائده، اعتبرها رحلات في النفس الإنسانية. جعل للسندباد رحلة ثامنة.

(الحوادث ١٩٩٠)

## مع ممدود درويش

□ ما هي أخبارك؟

- يعجبني كثيراً أن أسأل عن أخباري، أخباري الشخصية والأدبية. أنا ما زلت في الطرق التي تصب في مسار واضح إلى حد ما وهو، على المستوى الأدبي، أن أحاول الاقتراب من إنجاز قصيدي التي لم أكتبها حتى الآن. كل ما كتبته مقدمات لكتابة هذه القصيدة التي اعتبرها نشيدي الطويل. ولهذا المستوى، ما زلت أحاول أن أواصل تطوير شخصيتي كشاعر، وشخصيتي كإنسان فلسطيني منخرط في الدفاع عن الحلم الفلسطيني وعن أدوات إنقاذ هذا الحلم مما يتعرض له من محاولات إحباط وتغييب. لماذا أركز على كلمة حلم؟ لأنني أعتقد أن مرحلة الحصار الحالية تستهدف إصابة الحلم الفلسطيني في الصميم وخلعه من صلب الضمير والاهتمام العربيين، وتحويل القضية الفلسطينية في الوعي العام إلى قضية ثقيلة ومملة. إن الضجر هو أحد الأسلحة التي يتعرض لها الحلم الفلسطيني لفك اشتباك العرب مع هذا الحلم. وبالتالي أشعر بأن مهمتي كأحد المؤمنين والمدافعين، وأحد حراس هذا الحلم، أصبحت أكثر صعوبة مما كانت في السابق لأننا الآن مطالبون بالبرهنة على شرعية الحلم الفلسطيني ليس للعالم الغربي، وإنما للعالم العربي. وبالتالي تتعدد مستويات نشاطي ولا تأخذ دائماً شكل الهمم الأدبي الأول بقدر ما تأخذ أيضاً هم الدفاع التعبيري والإعلامي وأشكال الدفاع الأخرى خارج الأدب. وعلى مستوى الشعر، أظن أن مرحلة ما بعد «جمهوريّة الفاكهاني»، كما أسميها، بغض النظر عن تقييم صوابها أو خطأها، أتاحت لي فرصة العودة قليلاً إلى الذات، والتأمل في عمق الأشياء، وفي عمق النفس، وهذا هو السبب الذي شكل عودة أصفى إلى الغناء في شعري لأنني أشعر أنني كمواطن مدعو للرد على كل التحديات اليومية التي تمرّ بها قضيتي. إلا أنني أتعامل الآن مع معركة الدفاع عن الروح وعن الحلم. وهذا طبعاً يؤثر على شفافية القصيدة. وتقترّب الآن

قصيدي من التلخيص الأكثر، ومن مراجعة تجربتي الشعرية بكاملها في علاقتها بتجربة الشعر العربي الحديث كله وكما ترى، وأنت أحد المراقبين لتطوري أو نموي الشعري، فإنني أحاول أن أوّسّس في شعري كلاسيكية حديثة للخروج من مأزق شعري الشخصي وأقترح مشروعاً على زملائي للتعامل مع الحداثة تعاملًا أكثر ارتباطاً بتاريخ الشعر العربي نفسه. إذن أنا على المستوى الشعري ما زلت قلقاً، وهذا القلق يولد عندي شحنة خلق إذا جاز التعبير. على مستوى المواطنة أنا أشد قلقاً لأن الحلم والروح الفلسطينيين مهددان بأسلحة عربية الآن. وعلى المستوى الصحي، صحي أفضل بعد نمرت بالأزمة القلبية الخطرة. فأنا ما زلت أطوّر مستويات شخصية الوطنية والأدبية. وأنا على حد ما، ما زلت أستطيع أن أقول إنني ما زلت بخير.

□ في البداية كنت شاعراً رومانسياً بأدوات فنية وشعرية بسيطة ومتواضعة. ومع الوقت أغتنت التجربة، وقيل تعقدت، وللتعقيد مؤثراته المختلفة. هل يمكن أن تلقي نظرة على تجربتك الشعرية الأولى وصولاً إلى تجربتك الشعرية الحالية؟ وما هي خططك الشعرية للمستقبل؟

- هذا صحيح. أنا بدأت شاعراً رومانسياً ليس بالمعنى التاريخي لكلمة رومانسية، إنما كشاعر يستعمل أدوات غنائية بسيطة للتعبير عن عمر تجربته. وتطورت رومانسيّتي من رومانسية حاملة إلى رومانسية ثورية أو نضالية. ثم تعقدت أشكال تعبري إلى أن أوصلت إلى ضرورة طرح مثل هذا السؤال.

طبعاً أنا مثل أي شاعر آخر في أي زمان وفي أي مكان، ابن ظروف التاريخ والاجتماعية. وطبعاً مسيرة حياتي الشخصية والعامة تترك آثارها الكبرى على انعكاساتها الفنية. تعبري الفني هو انعكاس لهذه المسيرة. إنه ليس انعكاساً سهلاً بسيطاً. إنه انعكاس أكثر جدلية وتعقيداً. والظروف التاريخية التي مررت بها مع شعبي من بساطة الوعي حول مفهوم حرية فلسطين وتحريرها، الوعي القومي المبكر لهذه المسألة، الوعي السهل كما أسميه، إلى الوعي الأكثر تعقيداً، إلى مواجهة التجربة الصعبة المعقدة، واختلاط عقبات تحقيق الحلم العربي الفلسطيني بمعوقات داخلية وعربية تتصل أحياناً إلى حد التساؤل عن الخلل العضوي الموجود وفي البنية العربية. وطبعاً بهذا المعنى، بمعنى الوعي، تصبح فلسطين أبعد عما كانت في السابق، وبالتالي تصبح القصيدة أكثر شفاءً ومعاناةً في سيرها على الطريق المجازي كما تسميه، طريق

فلسطين. لا بد لكل نشيد، لكل قصيدة في العالم من طريق ما. وهذا لا يتعلق بإقليمية الشعر أو وطنيته أو قوميته، وإنما لا بد من مسار طريق لأي غناء. الغجري المسافر من قرطبة إلى إشبيلية، هذا أيضاً له طريق. اللبناني المسافر إلى الجنوب له طريق. لا أعني بذلك أننا نضع الشعر في قوقعة أو في صدفة إقليمية أو محلية، ولكن لا بد للشاعر من رحلة. فالرحلة الفلسطينية بسبب الظروف التاريخية والعربية المعقدة أصبحت أصعب.

هذا على المستوى الموضوعي. أما على المستوى الذاتي فلا شك أن شخصيتي قد تغيرت. لا أعني بأنها تغيرت، إنما انقلبت على ذاتها أو راجعت نفسها. تغيرت بمعنى تطورت. فطبعاً هناك فرق بين شاب دون العشرين وبين رجل في الأربعين. أي من مداركي وحقول معرفتي، وتجاربي الشخصية، وثقافتي، قد واصلت قصيدي إلى مراحل أكثر تساؤلاً عن الجانب المعرفي للشعر. ولم تعد القصيدة خدمة مباشرة لقضية وطنية أو قومية، إنما أصبح لها استقلالها، أو معادها المستقل لما نتحدث عنه، لأن للقصيدة عالماً مستقلاً عن موضوعها أحياناً كبناء وكشروط وكأدوات عمل. فأنا لا أعبر فقط عن الموضوع الذي أعبر عنه، ولا عن درامية هذا الصراع فقط، إنما أيضاً أشتغل على مستوى تطوير قصيدة عصري. القصيدة العربية أنا أحد المطالبين بالمساهمة في تطويرها وفي خلق توازن، إذا أمكن التعبير، بين اتجاهين يهددان القصيدة العربية الآن، وهما السلفية المغرقة في إنكار التطور التاريخي الذي نعيش فيه، ومسار آخر هو مسار ما أسميه بالفوضى العدمية التي تقترح على القصيدة باباً واحداً للمعاصرة، هو أن تنقطع عن تاريخها.

إذن مسؤوليتي كشاعر أن أكون طرفاً في هذا الحوار المتعلق بأحد مكونات الروح العربية وهو الشعر. ومهما تسرع النقاد الحديثون، أو الشبان، في استرداد مكانة القصيدة العربية من الوجدان العربي فإنهم برأيي مخطئون لأن الشعر ما زال، كما قيل قديماً، ديوان العرب. طبعاً هذا قد لا يكون حكماً نهائياً أو خالداً، ولكن في المرحلة التاريخية والاجتماعية التي نعيشها ما زال الشعر هو أحد أهم مكونات النفسية والروح العربيتين.

□ في الساحة الشعرية نظريات كثيرة وعن الشعر والحداثة. أين أنت من هذه النظريات؟



- الشعر هو أكثر أنواع التعبير الثقافية قابلية للجدل. ليس هناك حقيقة نهائية في التعامل مع الشعر. ومصدر هذه الصعوبة هو أننا لم نستطع حتى الآن أن نعرّض على ماهية الشعر، أو أن نعرّف ماهيته. هذا بالإضافة إلى البحث عن فاعليته أو عن جدواه. لقد استطعنا أن نحقق شيئاً واحداً هو أن نكتشف بعض عناصر جمالية الشعر. وأما ماهية الشعر فلم نستطع بعد العثور عليها. وأنا كما قلت سابقاً أعرف الشعر بما ليس شعراً. أستطيع أن أقول إن هذا ليس شعراً، ولكني لا أستطيع أن أقول لماذا هذا شعر. وكنت أود أن ينصرف الشعراء أكثر إلى التعبير مما ينصرفون فيه إلى التنظير، لأن التجربة الشعرية العربية الحديثة ما زالت فعلاً حديثة، وما زالت تعاني من عدم وجود أدوات تنظير لها، أو أدوات نقدية ملائمة لها. وهذا الغياب هو الذي دفع كثيرين من الشعراء إلى القيام بهذه المهمة. وطبعاً هذا التنظير يكون أحياناً على حساب الانصراف إلى الإبداع الشعري. لأن الشاعر إذا انصرف إلى التنظير الشعري فهو محكوم بالدفاع عن تجربته الشعرية الخاصة، ووضعها قانوناً أو معياراً للحكم على التجارب الأخرى. ومن هنا يضيّق هذا الشاعر الناقد طريق مساحة الحوار من تجارب الشعراء الآخرين. وهذا ما يفسر اقتناعي الواضح عن المساهمة الأوضح بمسألة خوض موضوع الحداثة.

برأيي أن الشاعر الحديث ينتج شعراً حديثاً. وعليه أن ينتج شعراً حديثاً، وأن يعبر عن نفسه وعن زمنه وعن ظرفه التاريخي دون أن يبحث في مقابل ذلك عن الإطار النظري ثم يكرّس طاقته الشعرية لخدمة هذا الإطار النظري. فالإبداع إذن سابق للنقد وسابق للتنظير.

موضوع الحداثة أصبح موضوعاً مملاً بالنسبة لي، لأننا نرى كثيراً من الجرائم المرتكبة باسم الحداثة.

بصراحة كل شاعر في زمنه كان شاعراً حديثاً. والحداثة العربية ليست، كما يدّعي أصحابها الآن، بنت هذه الساعة. الحداثة العربية مرّت في كل طريق تطور الشعر العربي. في كل مرحلة ازدهار للشعر كان هناك ازدهار للحدث الشعري. امرؤ القيس كان حديثاً في الجاهلية، وأبو تمام والمتنبي كذلك وصولاً إلى الآن. الحداثة موجودة في كل تاريخنا الشعري وليست اختراعاً تكنولوجياً قام به بعض الشعراء العرب في القرن العشرين.

الحدائثة بالنسبة لي هي أن أعبر عن عالمي النفسي وعالمي الموضوعي، عن تاريخي الشخصي وتاريخي العام بأدوات حديثة تتفق مع متطلبات تطور الإنسان العربي في هذا العصر. ولكن لا يمكن أن تأتي هذه الأدوات وهذه الدوافع من خارج التاريخ العام للشعر العربي نفسه. أي أن الحدائثة لا يمكن أن تكون حدائثة عربية إلا إذا جاءت من داخل تاريخ الشعر العربي. وهذا قد يكون أحد أسباب الخلاف بيني وبين كثيرين من الشعراء الشباب الأبرياء، أو المملغومين، لا أعرف بالضبط، الذين يشترطون بأن تكون حدائثة الشعر العربي انقطاعاً كاملاً عن مجمل تطور الشعر العربي. ماذا يعني ذلك؟ يعني أننا سنصل إلى ترجمات رديئة لحدائثات أخرى في ظروف تاريخية أخرى منقولة عن متطلبات تطور غير متوازية مع متطلبات تطورها. فالحدائثة الفرنسية ليست هي الحدائثة العربية، أو لا تصلح أن تكون حدائثة عربية لأن مستوى التطور في المجتمع العربي مختلف عن مستوى تطور المجتمع الفرنسي. وبالتالي فإن مفهوم الحدائثة الفرنسية مختلف عن مفهوم الحدائثة العربية.

نقطة ثانية هي أنه ليست هناك مقاييس مطلقة لفهم الحدائثة لأن الحدائثة هي دائماً مسألة نسبية وبنيت تاريخ معين. ليست هناك حدائثة صالحة لكل العصور. ومن هنا أعتبر أن سلامة تطور الشعر العربي مشروطة بأن يأتي هذا التطور من داخل الشعر العربي في علاقة تفاعله مع تجارب شعر الشعوب الأخرى. طبعاً أنا لا أغلق الباب على التفاعل مع أحدث أشكال تطور التعبير الأدبي في العالم. بالعكس هذا التفاعل ضروري جداً ولكن أيضاً هذا ينبغي أن يقوم على جذور القصيدة العربية الكلاسيكية.

□ كثيراً ما تسمع أنت ونسمع نحن أصواتاً تقول: ما المانع من بناء الحدائثة الشعرية العربية في فضاء الشعر الفرنسي؟ هل يمثل هذا النوع من الاغتراب بوصلة سليمة في رأيك للتحديث؟

- قد يكون هذا المفهوم بريئاً. إنني لا أقدم اتهامات لأحد. ولكنه جزء من التبعية السياسية أو النفسية أو الإدراكية العامة للغرب. طبعاً أنا لا أدعو إلى فصل بين شرق وغرب، ولكن هناك ملامح وطنية محددة لكل شعب. وطبعاً نحن نتعلم من الغرب وثقافتنا المعاصرة هي إلى حد ما ثقافة غربية. إنها طبعاً لا تذيب شخصيتنا لأننا مؤسسون بثقافتنا العربية. التفاعل بين الثقافات مسألة لا تخيف. بالعكس هي

تغني الثقافة الوطنية. كما أن الغرب تأثر بثقافتنا في مرحلة من مراحل دون أن يفقد هويته الغربية. أما أن نسبح في فضاء الغرب بدون أجنحة وطنية، أو بدون مناخ بيئة وطنية، فإننا سنضيع، سنلتهم، سيتم التهامنا. وأنا أرجو من هؤلاء الشعراء الذين لا يجحدون مانعاً من بناء الحدائث الشعرية العربية في فضاء الشعر الفرنسي، أو الأجنبي، والذين لا يملون من الحديث عن التجريب، أن يتأكدوا من سلامة رأيهم في الشعر العربي. أي أدعوهم إلى قراءة الشعر العربي قراءة أخرى، وقراءة جيدة مدججة بوسائل معرفية أكثر قابلية للوصول لأنني أخشى أن يكون بعضهم قليل الاطلاع والمعرفة على تجارب الشعر العربي وعلى الحقيقة الداخلية لهذه القصيدة. قد يكون التساهل في التعمق بتاريخ الشعر العربي من الأسباب التي تدعوهم إلى الافتتان غير المشروط بالتجربة الغربية..

#### □ وتحطيم اللغة؟

- أنا لا أفهم هذا التعبير، إذا كان المقصود بتحطيم اللغة هو تحطيم نمطية معينة في التعبير، فهذا كلام سليم. فعلاً هناك إنشاء عربي ليس سببه اللغة، بل بعض الفقهاء وبعض كتاب المقامات. هناك أنماط وأنساق تعبيرية لا تحتاج لبطولة من أجل تحطيمها. أصلاً الحياة حطمتها، والقوة الإبداعية عند الكاتب العربي تحطمها. أما تحطيم اللغة أو تفجير اللغة فأنا لا أفهمه. قد يكون ترجمة، قد يكون تعبيراً مجازياً مقبولاً. فعلاً الشاعر أو الأديب المبدع، يفجر اللغة. يفجر اللغة بقدرات وطاقات ودلالات لم تكن موجودة فيها باستعمال آخر. بهذا المعنى لا بأس. أما أن نفهم تفجير اللغة على أنه اختراق للقواعد الأولى للغة، فهذا كلام جهلة لا كلام مبدعين. لأنك، كما ترى أنت في الصحف التي تنشر الشعر والنثر الآن بدون رقابة، تستطيع أن تقرأ الفاعل منصوباً والمجرور مرفوعاً بحجة أن هذا تفجير للغة. هذا لعب صبية لا مقولة نظرية جديدة.

□ هل أنت مع تسييس الشعر أم مع ابتعاده عن السياسة؟ وما هي المعادلة السليمة برأيك لتعامل الشاعر العربي مع واقعه؟

- أنا ضد الدعوة إلى التسييس وضد الدعوة إلى تحديد مهام للشعر. الشعر يعبر. يعبر عن زمن محدد، وتاريخ محدد، وبشر محددين. والقضية العربية الأولى في هذا الزمن هي قضية سياسية. أعتقد أن مفتاح فهمنا لمشاكل التطور العربي، أو

للتدهور العربي هو السؤال السياسي. والإنسان العربي يعيش كل مشاكله، حتى الشخصية منها، تحت ضغط الانعكاسات السياسية. فالقضية السياسية في العالم الثالث بشكل عام هي القضية الفكرية والوجودية الأولى. وبالتالي فإن الشعر المعبر عن هذه الحالة، أو عن هذا الزمن، أو عن هذا الشعب، لا بد له من أن يعبر عن هذه النقطة السياسية.

طبعاً الخلاف هو على كيفية التعبير عنها. أن يكون الشاعر خادماً لقضية سياسية محددة، هذا يقتل الشعر ويتحول إلى خطابة يحسنها النثر أكثر من الشعر. لذلك أنا ضد تسييس الشعر. ولكن أنا مع انخراط الشعر في الواقع الذي يعبر عنه. وبما أن هذا الواقع سمته الأولى سياسية، فلا بد للشاعر من أن يتعامل مع هذه القضية السياسية بأدواته هو، وبطريقته هو، وباستقلاله التعبيري عن التعبير السياسي المباشر. وبالتالي فإن دعوة تسييس الشعر هي دعوة خاطئة، والدعوة إلى ابتعاد الشعر عن السياسية هي دعوة خاطئة أيضاً لأن معناها في الشرط العربي الراهن الابتعاد عن الواقع.

ولكن سؤال الشعر والسياسة يبقى هو السؤال الأول المطروح على كتاب العالم الثالث كله لأن القضية التي يعيشها أديب العالم الثالث مختلفة جداً عن القضية التي يعيشها الأديب الغربي. وهذا يتفرع إلى أسئلة مختلفة. علاقة الشاعر بالسلطة، علاقة الشاعر بالناس، علاقة الشاعر بالواقع، علاقة الشاعر بلغته. فكل الأسئلة الحديثة برأيي متفرعة من سؤال الشعر والواقع، أو الشعر والسياسة. وهذا الموضوع في منتهى الاتساع، وكل جدلنا الثقافي يدور حوله. القضية تتوقف، كما قلت، على كيفية التعبير عن هذه المشكلة، وليس على حق التعبير أم لا. لا يستطيع أي شاعر عربي أن يكون غائباً عن الموضوع السياسي لأن كل الشعر العربي الحديث هو شعر سياسي بشكل أو بآخر. ولكن المسألة هي كيف يتحول هذا الواقع وهذه السياسة إلى فن يتحلى بمزايا التميز عن موضوعه الذي يعبر عنه.

□ كثيرون يجنون أن يسمعوا رأيك بشعر المقاومة الفلسطينية، سواء شعر الداخل أو شعر الخارج.

- لي رأي قديم يتعلق بالشعر الفلسطيني. أنا أول من دعا إلى كسر المفهوم الصارم للشعر الفلسطيني. أنا أعتقد أن الشعر الفلسطيني هو جزء من حركة الشعر

العربي. طبعاً الشعر الفلسطيني يتحلى بمزايا أو بلامح فلسطينية محددة، ولكن هو كلغة وكبناء وكسياق تعبيرية وتركيب، جزء من حركة الشعر العربي. والفلسطينيون طبعاً يطرحون أسئلتهم بطريقة مختلفة لأنهم بحاجة أكثر من سائر العرب إلى العثور على وطنهم في اللغة. وهذا مما يجعل الشاعر الفلسطيني أكثر مطالبة من زميله العربي، وبالتالي تثقل عليه أسئلة الشعر والواقع أو الشعر والسياسة، لأن المواطن الفلسطيني المحروم من كل شيء، يجد أحياناً تعويضاً عن حرمانه بالقصيدة أو بالنص الأدبي الفلسطيني. وهذا مما يجعل للشعر الفلسطيني مكانة خاصة في الحياة الفلسطينية تبلغ حد التعلق بالوطن، لأن الوطن المغيّب من الواقع حاضر في القصيدة.

هذا أحد الملامح المميزة للشعر الفلسطيني عن سائر أشكال الشعر العربي. هذه المكانة وهذا الاستحضار للغائب. ولكنني لا أستطيع أن أحاكم الشعر الفلسطيني إطلاقاً بمعزل عن علاقته بالشعر العربي. ومقياس جدوى وفعالية وجالية الشعر الفلسطيني لا تحاكم إلا في سياق وضعه كتيار من تيارات الشعر العربي المعاصر. ومن هنا لا أعتقد أن الشعر الفلسطيني متفوق. بالعكس، في مستويات جمالية معينة، هو أكثر تخلفاً جمالياً من الشعر العربي لانشغاله بالاستجابة إلى مطالب وطنية يومية. فليس للشاعر الفلسطيني ترف الإبداع الجمالي لأنه خاضع لضغوط حياتية ضخمة جداً تمنعه أحياناً من تطوير نفسه. دون أن ننفي طبعاً دور بعض الشعراء الفلسطينيين، أو القصائد الفلسطينية، في المساهمة بتطوير القصيدة العربية بشكل عام. أنا أريد أن أقول هذا الكلام بشكل عام لكي أحدد مشقة أو عذاب الشاعر الفلسطيني الذي يخوض المعركة على جبهتين: جبهة الدور الوطني وجبهة التطوير الجمالي للقصيدة. وهذه الثنائية هي التي تفسر درامية الغناء الفلسطيني، أو تناقضات القصيدة الفلسطينية. فأحياناً النقاد يبحثون في بعض قصائدي عن أسرار الملحمية الغنائية إن جاز التعبير. إنها قد تكون انعكاساً لهذه الأسئلة ولهذا التناقض.

الشعر الفلسطيني، كما تعلم، يعبر عن وضع الشعب الفلسطيني في الداخل والخارج. وأنا لا أحب المقارنة بين شعر الداخل وشعر الخارج، هذه المقارنة التي تستهوي كثيرين من النقاد الصحافيين لكي يطعنوا بطرف دون الآخر. أنا أعتبر نفسي كما قلت. أنا في الخارج وزملائي في الداخل نسير على نفس الطريق، ولكن في مسارين متعاكسين. ولا يعجبني إطلاقاً أن نقيس ثورية الشعر الفلسطيني بالمكان

الذي يكتب فيه . هناك مفاضلة بين السجن وبين المنفى . وهذه الأسئلة برأبي أخلاقية أكثر منها أدبية .

الشعر الفلسطيني في الداخل والخارج هو شعر واحد يكون نفسه ويستجيب لمتطلبات الحضور الفلسطيني في التاريخ سواء القصيدة المكتوبة في السجن أو في المنفى ، في الفندق أو في القطار، هذا طبعاً لا ينبغي أن يغير أو يعدل أدواتنا النقدية في النظر إلى الشعر الفلسطيني .

□ عندي سؤال شخصي : ألا تشتاق أحياناً لحيفا؟ للأهل؟ للمنازل الأولى؟  
«للجديد»؟

- هذا الشوق، وخاصة بعد تبعث ما أسميه القافلة الفلسطينية التي كانت تجسد لها سياجاً أو أملاً أو بوصلة أو خط دم في بيروت، هذا الشوق أصبح يأخذ شكل المرض أحياناً. الخروج من بيروت أخذ مذاق نهاية مرحلة ما. ودائماً عند النهايات، الفتي يراجع طفولته. يكمل دائرة مراجعة الطفولة. كما أن الإنسان عندما يحتضر يراجع كل حياته. أنا مشتاق جداً إلى كل أشياء الطبيعة والناس الذين عشت معهم طفولتي وصباي وشبابي في حيفا، وغير حيفا. وأحياناً يوصلني هذا الشوق إلى حد الشجن والنشيج الداخلي، خاصة وأن تعدد منافي وعدم وجود سرير شخصي لي، ولا سقف شخصي لي، وإحساسي بأني متعلق في هواء الكلمات فعلاً يحفزني أو ينفخ في داء الحنين إلى أي حجر، إلى أي احتمال ضريح. نحن الآن مصابون بأزمة لا الوطن فقط ولا مكان الإقامة، عندنا أزمة قبور. فعندما يموت الفلسطيني الآن لا نعرف أين ندفنه. وهذا الإحساس بالخوف من عدم العثور على قبر تيقظ في كثير من الأحيان وانتبهت إليه بشكل مأساوي عندما مات معين بسيسو في أحد فنادق لندن. وأنا كنت أحد الذين يجرّون اتصالات من أجل العثور على قبر له في مكان ما. فهذا فعلاً يوصل الفلسطيني إلى إحساس درامي نادر في تاريخ البشر. ألا يكفيننا أننا لا نملك حق الحياة في وطن، ولا نملك حق الحياة في منفى؟ وأيضاً لا نملك عنواناً بجثتنا؟ طبعاً كل هذه المشاعر وهذا الإحساس بالعزلة المطلقة على أرض البشر، يضاف إليها أفكار الوعي الدولي والعربي لوجودنا وهويتنا. هذا فعلاً يفتح البوابة الواسعة لكل أشكال الطفولة الأولى. وهنا يصبح مفهوم العودة ليس مفهوماً سياسياً، بل مفهوماً غريزياً. فأننا بهذا المعنى مشتاق، بالإضافة طبعاً إلى حقي في وطني، وإلى انخراطي في حركة الصراع ومسيرة

العودة، على المستوى الشخصي إلى مكاني الأول، وسهائي الأولى. وحقي في قبر يجعلني مشتاقاً إلى حد المرض.

### □ ألم تتعب؟

- التعب طبيعة بشرية. كلنا يتعب. يتعب من كل علاقاته، من نفسه وأصدقائه ومدنه وشوارعه. أما أن يصل هذا التعب إلى حد اليأس فلا أعتقد أن من حقنا أن نياس. لم أتعب كشاعر، ولكنني تعبت من سهولة الإيمان السابقة. إيماننا الآن أصبح أكثر مطالبة بالبرهنة على شرعيته. تعرف طبعاً أن الوضع العربي كله لا يبعث على التفاؤل السهل إطلاقاً. بالعكس. كل شيء يدفعنا إلى التشاؤم وأحياناً يكون ضغط القمع والتثبيس والإصرار على قتل الروح، حافزاً كبيراً للعناد. وفي هذه الحالة يضطر الإنسان المحاصر من كل الجهات، والمحاصر في داخله أيضاً، إلى الرد بشحن كل أسلحة التفاؤل والأمل لكي يبرر وجوده على الأرض، لكي لا يسلم بسيادة السواد السائد. طبعاً جسدياً الإنسان يتعب، ونفسياً يتعب، ولكن عليه أن يبرهن على جدواه، وأن يدافع عن كلماته، وأن يدافع عن أحلامه بالإصرار على الأمل. وفي هذه الحالة أنا مصمم على أن أبقى مؤمناً بالشعر وبالقضية العربية حتى الانتحار. ولن أسلم باليأس المرشح لأن يسود حياتنا.

تعب الشعر هو من نوع آخر لأن الشاعر يتعب. لا يستطيع حسان الشعر أن يبقى في حالة صعود. لا يستطيع أن يواصل نشيده بنفس الحيوية، فلا بد من تعرجات ومحطات وسفوح. في هذه الحالة على الشاعر أن يعرف قدراته، وأن يوقت مواعيد إنشاده وطريقة إنشاده. كان أصدقائي القراء يتوقعون أن يكون ما أكتبه لهم يوماً هو آخر شيء أي أنه لا يمكنني أن أتجاوز نفسي باستمرار. طبعاً أنا لا أستطيع أن أدخل في منافسة مع نفسي. ليس من حق الشاعر أن ينافس نفسه باستمرار. عليه أن يلجأ إلى طرق تعبير أخرى لكي يستطيع الزحف نحو ذلك النشيد المتصاعد. ومن هذه الأشكال اللجوء إلى الغناء البسيط، وليس إلى الغناء الملحمي. أنا الآن في حالة بناء ما أستطيع أن أقول إنه جزر غنائية في نشيدي الدرامي الطويل.

### □ لدينا سؤال تقليدي عن الشعر والأشكال الشعرية..

- هناك أشكال خارجية للموضوع منها النغمة السائدة الآن عند شعراء قصيدة النثر الذين يرفضون الوزن، ويعتبرون الإيقاعات العربية منافية لمتطلبات الحداثة.

طبعاً هناك شعراء عرب مجيدون في قصيدة النثر وأسَمي منهم على سبيل المثال أنسي الحاج ومحمد الماغوط وسرعون بولس. إنهم يكتبون فعلاً شعراً خالياً من الوزن والقافية، ولكن له شروط الكتابة الشعرية، أو أن هذا النص يقنعنا بأنه نص شعري. وهؤلاء الشعراء لأنهم شعراء يستطيعون أن يتعايشوا مع تيارات أخرى للشعر منها الشعر الموزون. أنا من الأنصار الأشداء ومن المتحمسين جداً للإيقاعية في الشعر العربي، وللموسيقى الخارجية. أنا متحمس جداً للموسيقى الخارجية. ولكني لم أرَ موسيقى داخلية تأتي من نص عند الشعراء الذين يرفضون الموسيقى الخارجية. أنا من أنصار الموسيقى في الشعر، وأعتبر أن الموسيقى ليست مسألة خارجية إطلاقاً، إنها في صلب نسيج القصيدة العربية. موسيقى الشعر العربي هي جزء من عضوية البناء الشعري العربي، وهي ليست عملاً خارجياً لكي نتحرر منه بقرار أو بحجة أن هذه التجربة قد تم خوضها آلاف السنين.

إذن لسنا نحن الذين نستبعد قصيدة النثر، ولكن أصحاب قصيدة النثر هم الذين يستبعدونها. وهم يشترطون الحدائث بالقضاء على كل مقومات الشعر العربي الكلاسيكي وهذا في رأيي خطأ. وإذا راقبنا مدى علاقة الإنسان العربي، مثقفاً وعادياً، بهذه النماذج التي ترفض كل هوية الشعر العربي، نرى أن هذا التفاعل والتأثير شبه معدوم. إذن ما قيمة القصيدة بلا قارئ؟ ليس لها قيمة. ولا تستطيع القصيدة العربية التي تجرد نفسها من تاريخ هويتها أن تثير جسر تفاعل مع القارئ. فهذه الألغاز والألعاب الهندسية، والتسلية، والكلمات المتقاطعة المتمتعة بالركافة التامة، لا تصلح لأن ترشح نفسها بديلاً لكل منجزات الشعر العربي. وهذه الحدائث اعتبرها حدائث عبثية لا حدائث أصيلة. أنا أدعو للحدائث، وأدعو لتطوير القصيدة العربية، ولا أستطيع أن أتهم بالسلفية، ولكن دون أن أتخلّى عن تاريخي الشعري، أي عن تاريخ الشعر العربي، ودون أن أقبل انفصال هذا الشعر عما يجري من تيارات وتطورات في الشعر العالمي.

إذن شعر الحدائث هو التفاعل بين كلاسيكية القصيدة العربية وتطور تجربة الشعر الإنساني بمجمله.

□ نقطة الانطلاق عندكم هي وجود شعرية عربية..

- نعم. بالتأكيد.



□ أي أن هناك مقوّمات شعرية عربية، وحول هذه المقومات يدور الاجتهاد.

- مئة بالمئة. أما أن نُلغي الشعرية العربية، أو مفهوم الشعرية العربية، ونزج أنفسنا بسؤال المطلق الشعري، فهذا قفز على الوعي لأنه ليس هناك مطلق شعرية إنسانية. طبعاً هناك شعر إنساني. كل الشعوب تعبر عن نفسها بخصائص وطنية في الشعر، وهذا ينطبق على الشعر العربي. هناك فعلاً شعرية عربية لها خصائص، ولكنها مرنة ومفتوحة للتفاعل مع شعريات الشعوب الأخرى وليست مغلقة، لأننا إذا أغلقناها على سياتها الوطنية، نعود إلى السلفية، ونرفض التفاعل مع منجزات الشعوب الأخرى. وإذا نفينا وجودها فإننا نسيح في سديم غير محدد الملامح، وبالتالي لا نعبر عن ناس محددين، ولا عن مرحلة تاريخية محددة. إننا نرحل في ضياع سديمي.

□ هل لهذا السبب مللت بسرعة من قصيدة النثر؟ هل كان ذلك لأن الإيقاع كان جياشاً في نفسك؟

- في مجموعة «مزامير» كان عندي فعلاً حالة نثرية. كنت أريد أن أعبر بالنثر. لكن هناك ثلاث أو أربع قطع فيها موزونة. أنا أكثر حرية (وهذا غريب جداً وأرد فيه على أصحاب دعوة قصيدة النثر) في الكتابة الإيقاعية مني في النثر. أسهل لي. الإيقاع أسهل لي لأنه يطربني، يحركني، يدعني أتعامل مع الكتابة باندفاع أكبر. لا مشكلة عندي في الإيقاع. لم أشعر مرة واحدة أن الإيقاع يشكل عقبة أمام تعبيري. ولا أمام أي كلمة. إنما أحياناً أذهب إلى الإيقاع ملان. أضجر من الإيقاع فأنثر حتى الإيقاع. أنا في قصيدتي الكبيرتين عن بيروت، هناك مقاطع منها نثر. ولكنها موزونة. الوزن النمط انكسر. تجده موزوناً. أي عندما أتكلم عن المسائل الاقتصادية، كل هذا موزون. ليس صحيحاً أنه نثر. حتى نثري موزون. فأنا لا أستطيع أن أتححر من التدفق الإيقاعي حتى في النثر. وعندما أنثر يتخلل الوزن هذا النثر.

لا أرى مشكلة في الوزن. الوزن مطواع جداً. لا أعرف لماذا يشكون منه..

□ حاولوا فلم يوفقوا..

- ولكن الموسيقى الداخلية هذه، أنا لم أفهمها. أين هي؟ ثم لماذا لا تأتي الموسيقى الداخلية إلا في النثر؟ لماذا وقف مصدر الموسيقى الداخلية على النثر فقط؟ لماذا لا يكون من الشعر أو في الشعر موسيقى داخلية؟ لماذا نحدد مصدره الوحيد في النثر وليس في الشعر أيضاً؟

## أين المشكلة في رأيي؟

إنها في الشعرية. هناك ثلاثة شعراء نثر يعجبونني وهم الماغوط وأنسي الحاج وسرعون بولس. لماذا؟ لأن هناك شعرية. هناك شعرية عبروا عنها بالنثر. شعرية عميقة جداً عبروا عنها بالنثر. إنما النثر الآخر المطروح كبديل لكل شيء، أين الشعرية فيه؟ أنا لا أجد الشعرية. إنها غير موجودة. حتى ولو كتبوا وزنًا لن تكون هناك شعرية. مشكلتهم ليست في النثر ولا في الوزن، مشكلتهم في الشعرية، في غياب الشعرية. وذهبوا إلى هذه الكتابة للاستسهال. قصيدتهم هي بصرياً قصيدة. لأن هناك سطوراً. ولكن داخلياً وروحياً ليست قصيدتهم قصيدة. افتح أي عدد من «النهار» مثلاً، لا تشعر بشيء يحرك فيك عوالم بعيدة. لا تثير فيك شعجراً لشيء. كيف تحكم على القصيدة أو على أي كتابة؟ أنت بدأت الآن تقرأ نصاً. إذا خرجت من النص وأنت لم تكن نفس الشخص عندما بدأت، أي أنها غيرت، فمعنى هذا أنه شعر. أما عندما تدخل القصيدة وتخرج منها وأنت كما أنت، دون أن تتغير خلية في تكوينك النفسي أو الذهني، فمعنى ذلك أن القصيدة ليست قصيدة. هذا حكمي على شعرية الشعر كله، أنه غيري أو لم يغيرني. نقلني من مكان إلى آخر أم لا. من زمن إلى آخر أم لا. هل أبقى عليّ كنفس المواطن الذي كان قبل خمس دقائق أو نصف ساعة أم لا. إذا كنت نفس المواطن، فهذه القصيدة ليست قصيدة. إنها من علامات الشعر. أن يحرك في كهرباء داخلية.

□ هناك من يبالغ في حكاية التغير هذه فيقول إن الشعر لا يغير القارئ فقط، بل يغير العالم أيضاً. ما هو مدى هذا التغير وجحمه برأيك؟

- هذا حلم شاعري لكل الشعراء. . الشاعر يجب أن يؤمن برسائله التاريخية، برسالة تاريخية ما. يجب أن يؤمن. هذه عملية عبثية شقية، في أن يكرّس إنسان كل حياته في صراع بين الحبر والورق. إذا لم يشمها إيماناً بجدوى أو برسالة، يتوقف الشاعر عن الكتابة.

فالشاعر جميل أن يؤمن بأن شعره يغير العالم أو المجتمع، ولكن هذا التغير لا يأخذ طبعاً أشكالاً مرئية. هو يغير الوعي والنفسية في زمن، وإذا نجح في البقاء بعد مرور هذا الزمن وانتقل إلى زي آخر، وانتقلت العدوى إلى أزمته أخرى وشعوب أخرى كان شعراً. ولكن هذه عملية بطيئة جداً وغير مرئية ولا يجد الشاعر نتائجها.

الشعر يغير طبعاً. الشعر العظيم. ولكن هذا التغيير لا يُرى. كما أننا لا نرى الكهرباء. الكهرباء كمادة. أبطأ من مفعول الكهرباء بكثير وأحياناً نحتاج إلى عصور كثيرة.

□ يقول إليوت في بعض ما كتب إن الحداثة الشعرية لا بد أن تقترب بشكل أو بآخر من لغة الناس. ولكن هناك رأي معاكس يرى أن اللغة الشعرية ينبغي أن تبقى دوماً لغة أنيقة مترفة. فأين أنت من الرأيين؟

- هذه المسألة عليها فعلاً جدل نظري، إذ كيف تقاس ثورية الشعر أو شعبية الشعر؟ هل الشاعر الثوري هو الذي يعبر عن قضايا الناس بلغتهم أم هو الذي يعبر عنهم بلغته؟ أنا من أعداء اللغة العامية في الكتابة، ولا أستطيع أن أقدم مبررات كثيرة لهذا العداء لأنني سأنزلق إلى الدفاع السياسي والقومي، وهذا طبعاً غير مطلوب الآن لأنني لا أريد أن أزجي تهماً لأحد، ولكن للأدب برأيي لغة أدبية. والأمية الشائعة التي يتذرّع بها أصحاب اللغة المحكية من أجل الوصول إلى الناس، حالة ثقافية متردية، وحالة طارئة. الناس تتطور وتنمو وتتشف. فليس مطلوباً من اللغة الأدبية أن تتخلّى عن مستواها الثقافي لكي تقترب من مستوى ليس ثقافياً. في مرحلة تاريخية معينة، للعامية شعراؤها، وبرأيي أن حقيقة مشاعر الناس في الوطن العربي يعبر عنها أكثر العامية، وبالتالي لا نستطيع أن نضع للعامية مستوى فنياً وتاريخياً ضرورياً للتعبير عن المستوى الحالي للتطور الثقافي العربي. أما لغة الأدب التي أَدافع عنها، والتي أكتب بها، فبرأيي يجب ألا أخرج نفسي بالتساؤل عن جدواي الشعبية بأن يكون تعبير بلغة الناس. إنني أعبر عن روح الناس ووجدانهم، وعن قضاياهم، ولكن بلغتي أنا. للأدب لغته وأنا لست مع العامية فيما يتعلق بتجربتي الشخصية. ولكنني أستطيع أن أفهم وأنفاعل. وأحب شعراء العرب العاميين في كل الأقطار العربية. ولكن من عيوب اللغة العامية أنها دائماً محكومة بأن تكون محلية. طبعاً لا أقول إنها تتعارض مع المشروع الوحدوي لأن اللغة ليست هي المسؤولة، واقترابنا اللغوي أكثر من اقتراب دول كثيرة متحدة. ليس هو القضية. القضية هي أن للثقافة لغتها. طبعاً اللغة العربية لغة قابلة للتطوير وليس صحيحاً أنها لا تعطي حرية «لعباقرتنا» للتعبير عما فيهم. هناك كثير من الشعراء الشبان الجدد يدأون حياتهم بالقول إن اللغة الفصحى لا تتسع لأفكارهم ورؤاهم. لا تتسع لأنهم لا يعرفونها. إنما من يتقن اللغة العربية ويعرف أسرارها يعرف إلى أي حد هي لغة مرنة تستطيع أن

تستوعب كل أشكال التعبير النفسي والعلمي المعقد. وأيضاً هذا يذكرنا ببعض أنصار قصيدة النثر الذين يعتبرون الوزن قيداً على «تدفقهم» دون أن يقدموا تدفقاً يهرر خروجهم على قيود الوزن. وكذلك بعض القصاصيين والروائيين الذين يقولون إن اللغة العربية لا تتسع لعالمهم، لم يقدموا برهاناً على أن الضيق في اللغة، إنما الضيق هو في أفقهم وفي تجربتهم. فاللغة العربية لغة قادرة على أن تستوعب كل أشكال التعقيد المعاصر الذي نعيشه. والمسألة تتعلق بمدى اتفاقنا ومدى دخولنا في أسرار هذه اللغة الشديدة المرونة، والمليئة بقابليات التطور اللامتناهية. وأنا فخور بلغتي العربية جداً ولست قومياً متعصباً إطلاقاً، ولكني فخور بقدرة لغتي على التعبير وعلى استغلال جمالها النسبي. إن لها جمالاً مستقلاً حتى عن مضمون التعبير عنها. وليس صحيحاً أنها لغة نمطية وأن كلامها يجرّ إلى التعبير عن أشياء لا معنى لها. هذا كلام من لا يعرفون اللغة. أنا فخور بلغتي وبغناها الموسيقي، الداخلي والخارجي.

□ هناك من يعتقد أن الشعر يفقد مع تقدم الشاعر في العمر شيئاً من النضارة والجوية، وأن الشعر في زمن الصبا هو غيره في زمن الكهولة أو الشيخوخة.

- هذا أيضاً ليس قانوناً عاماً. لا أظن أن هذه المقولة تصلح لأن تكون قانوناً عاماً. أحياناً تكون صحيحة. فموضوع النضارة الأولى صحيح لحد ما. ولكن أسمح لنفسني بأن أقول إنها جزء من غياب الإحساس بالمسؤولية. الشاب الصغير يمارس كل حياته، كل نشاطه وتعبيره بجرأة أغنى من جرأة الإنسان الذي يملك تجربة أغنى. فاللامسؤولية تساعد الشاب على التعبير الأكثر نضارة وجرأة.

كما أن من يكتب لأول مرة أو في البداية، فإن كل ما يكتبه جديد عليه. ولكن الشاعر عندما يكتب خلال سنوات طويلة لا يطالب نفسه فقط بالتميز عن سواه، بل بالاختلاف عن نفسه. يجب ألا يبقى يشبه نفسه. وهذا الحرص على ألا تشبه قصائدي الآن قصائدي الأولى يخفف من الإحساس بالنضارة في القصيدة لأنه يدخل فيها عوامل أخرى. كالتجربة الغنية، والفكر، والفلسفة، وما أسميه بالحكمة، حكمة التجربة، حكمة الحياة. ثم السيطرة الفنية على القصيدة للجسم زوايا مسرفة في الغنائية أو زوايا مسرفة في الرومانسية. المتقدم في العمر يملك خبرة بناء أدق بكثير من الشباب. فهذه الرقابة، وللجسم عناصر معينة تريد أن تقفز من القصيدة، توحى بأن القصيدة فقدت نضارتها.

شرط الشعر برأيي ليس النضارة. من سمات الشعر الأول النضارة، ولكن مع الزمن يتقدم الشعر في نواحٍ أخرى غير النضارة. منها التلخيص والكثافة وتعدد مستويات الإدراك والمعرفة، وطبعاً الحرص على بلورة شكل مختلف عما تقدم. وأكبر صراع ليس ذلك الصراع بينك وبين الآخرين. إن مشكلتي ليست مع الشعر العربي الذي يكتبه زملائي، مشكلتي مع شعري، أنا مضطر لأن أكون جديداً مع نفسي، وليس مع الآخرين فقط. في البداية هذا السؤال لا يؤرقني لأنني جديد أصلاً.

ولكن يبقى السؤالك وقع، وصحة. هناك فعلاً شعراء يفقدون شاعريتهم وليس فقط نضارتهم عندما يتقدمون في العمر. يفقدون نار الشعر. والموضوع إذن ليس أن النضارة الشاعرية نفسها تنضب. ولكل بداية طبعاً نهاية. ولكن في الشعراء من يتجولون، من يبلغون النبوءة الشعرية بعد الأربعين، وبعض الشعراء يكفون عن الكتابة في العشرين. معروفة جيداً حكاية رامبو. برنارد شوبدا يكتب الأدب في الأربعين. ليس هناك قانون ولكن الشاعر الذي يبدأ مبكراً مهدد بأن ينتهي مبكراً إذا لم ينتبه بحرص شديد إلى تطوير نفسه وأدواته. ومشكلة النجاح العربي أن عمره قصير، وهذا ليس فقط في الشعر، ولكن في الرسم أيضاً، وفي الغناء، وفي الموسيقى، والتمثيل. إن العربي يبدأ ناجحاً ثم ينام على نجاحه ولا يعمل. ومشكلة الفن العربي سواء كانت شعراً أو غير شعر أن كمية العمل المبذولة فيه قليلة، وهذا برأيي نتيجة الإيمان بالإلهام أو الوحي. لقد درج الوعي العربي على الاعتقاد بأن للشاعر وحيّاً يأتيه. إذا اطمأنت إلى هذا الوحي، فما عليّ أن أعمل شيئاً لأن الوحي سيأتي. بينما من شروط تطوير الموهبة والنجاح أن نبذل دائماً كمية عمل أكبر، وأن نتدرب أكثر على الكتابة وثقيف النفس، وأن يتحول الشعر إلى عمل حقيقي. لا يمكن أن تنتظر الوحي حتى يأتي لأنه ليس هناك وحي. ومن المؤسف ألا نعتد على صقل مزايانا، إننا نستهلك المادة الخام التي نملكها وهي الموهبة. لا نعليناها بشحنات عمل وثقيف للنفس.

□ إتقان الشعراء للشعر وللنثر معاً مسألة عسيرة عادة. وهناك قلة من الشعراء أتقنت الصناعتين وأنت من هؤلاء. هل يمكن أن نخبرنا عن الدنان السرية التي غبيت منها شعراً ونثراً؟

- أنا أيضاً لا أعرف هذه الدنان، إذا كان هناك دنان أصلاً. أنا إنسان يعبر عن

نفسه. أحياناً يكون الغناء هو الذي يأخذ شكل التعبير، وأحياناً يكون النثر هو هذا الشكل.

بطبعي الشخصي أنا أحب النثر، وأقرأ النثر أكثر مما أقرأ الشعر. مطالعاتي الشعرية أقل بكثير من مطالعاتي النثرية، لأن في الشعر الكثير مما يوصل إلى الضجر. الجمال الكثير متعب. وفي النثر أيضاً شاعرية قد تكون أحياناً أكثر مما في القصيدة. أما لماذا أكتب النثر فهذه مسألة لها علاقة بظروفي الخاصة. فأنا بدأت صحفياً والكتابة الصحفية كانت تمتعني أكثر من الكتابة الشعرية، وكنت أكتب يومياً. وقد وجدت في نفسي القدرة للتعامل مع القضايا العامة والاستجابة إلى متطلبات العمل السياسي والوطني. وهذه عملية نثرية أكثر مما هي شعرية. ولكن بقي نثري متأرجحاً بين المقالة النثرية وبين سواحل القصيدة. وأحياناً تكون كتابتي النثرية تعبيراً عما لم يدخل في القصيدة من حالات ومن زخم. ومهما قلنا عن الشعر واتساعه ومداه المفتوح، يبقى النثر أكثر اتساعاً للتعقيدات الثقافية والوجودية والحياتية التي نعيشها. ولكن أعترف بأنني مقصر في ميدان النثر. كان عليّ أن أعطي للنثر وقتاً واهتماماً أكبر، وأنا عندي مشاريع نثرية طويلة أرجئها من سنين لأنني في التنافس بين القصيدة والكتابة النثرية أنحاز للقصيدة. القصيدة قد تضيع، إذا لم تلحق بها فقد تضيع. بينما الكتاب النثري لا يضيع، والعمر قد يضيع في النهاية وأنت لا تكتب هذه ولا هذا.

إنما لا ينبغي أن يعامل نثري باحترام زائد لأنه ليس راوية وليس قصة وليس مسرحية وليس بحثاً دراسياً. هو المنطقة «النومانز لاند» بين الكتابة الصحفية وبين الشعر، المنطقة التي لا أصحاب لها. ولكن أنا فعلاً أجد في النثر أحياناً شاعرية أكثر مما أجد في القصيدة.

مشكلتي حتى الآن أنني عندما أكتب مقالات تخرج سطور موزونة فأذهب لتغيير الكلمات كي أكرس الوزن. الإيقاع عندي حاضر دائماً في أية كتابة. الإيقاع عندي موجود حتى في كتابة المقال العادي.

□ قد يكون الإيقاع فطرة أحياناً.

- هو بالتأكيد فطرة. لا شك. أنا معرفتي للإيقاع بدأت بعد ممارستي للشعر، معرفتي للأوزان بدأت بعدما كتبت الشعر. بدأت عندي فطرة ثم أصبحت معرفة.

□ هل اطلعت على نظرية الدكتور كمال الصليبي التاريخية الجديدة التي تقول إن التوراة جاءت من الجزيرة العربية؟

- نعم اطلعت على هذه النظرية. طريفة جداً. وأنا أراقب المهستيريا الإسرائيلية. ولا أستطيع أن أحكم على مدى دقة هذه النظرية العلمية، أو صحتها. فهذا ليس من اختصاصي. فحتى صاحبها لا يستطيع أن يؤكد ذلك. لكن يعني فيها أنها تكشف الجانب الخُرَافي في المشروع الصهيوني. فهي تدلنا على مدى وعي الخرافة لدى الإسرائيليين. كل ادعاءاتهم زائفة. وكل ادعائهم بالحق على أرض فلسطين زائف. ولكن ذلك لا يعطيهم الحق بأن يطالبوا بأي حق على أرض الجزيرة العربية. هذه النظرية تكشف مدى تغلغل الخرافة في الوعي الإسرائيلي وفي الصهيونية وفي النفسية الصهيوني. لأن كل المشروع الإسرائيلي، في العمق، وإذا حكمنا على مستوى الوعي التاريخي، كله خرافة. ولكن دون أن نستنتج استنتاجات عملية بشأن ذلك. الإسرائيليون أصيبوا بالمهستيريا لأن النظرية كشفت أحد جوانب خرافتهم. وكل التاريخ الفلسطيني كما يقرأه الإسرائيليون هو تاريخ مليء بالخرافة والزيف. فلسطين معزولة أو خالية من الحضارات التي حصلت فيها ومن كل الشعوب التي عاشت فيها، ومن شعبها الأصلي. وهي عبارة عن أرض شديدة الوفاء لليهود مروا بها. هكذا يقرأ اليهود أرض فلسطين. والتاريخ لا عمل له إلا انتظار من مَرَّ ذات يوم على هذه الأرض وهم المجموعات اليهودية. وهم يتقدمون إلى المستقبل بكل أسلحة الماضي السحيق، لذلك هم ليسوا خارج تاريخ العصر فقط، ولكنهم أيضاً خارج تاريخهم. نحن نرفض النظريات الظلامية التي تريد أن تفيد ترتيب التاريخ وفق نظام قديم يرفضه الآخرون، والعالم الغربي يرحب بها أكثر من الإسرائيليين. ليس لأنه شديد القناعة بصحة الدعوة الإسرائيلية، ولكن لأنه عنصري أيضاً. يريد أن يتخلص من اليهود ويبعد السؤال عن اليهودي، عن الوعي الغربي، ويكرسه كواقع وكسؤال محال على هزيمة العرب.

فالدكتور كمال الصليبي، بهذا المعنى، قدم انقلاباً، مشروع انقلاب في الوعي الغربي، أرجو أن يتمكن الغربيون من مواجهته. ولكن بالطبع سيخوضونها حرباً فكرية عليه لأن الامتثال الغربي للمشيمة الإسرائيلية يتحول إلى امتثال مهين يتعارض مع الشخصية الغربية.

## □ والمرأة في الشعر؟

- المرأة في الشعر. . كانت المرأة في الشعر موضوعاً مستقلاً لأن القصيدة العربية كانت مصنفة في أبواب: أبواب النسيب وأبواب الرثاء وأبواب الهجاء. طبعاً القصيدة العربية الحديثة، أو أي قصيدة حديثة، لا تخضع لهذا التصنيف النهائي. القصيدة الحديثة هي حالة تدخل فيها كل أبواب الشعر، أو كل موضوعات الشعر. القصيدة الحديثة هي قطعة حياة بجدليتها، بتطورها، بتنوعها، بتاريخها، بذاكرتها. من هنا المرأة موجودة كجزء من هذه الحياة. إذن السبب هو سبب في. أي أن الشعر لا يصف في أبوابه السابقة، ولكن هذا لا يعني أن هناك قصائد حب نقيّة طاهرة.

ليس في تاريخي الشعري تكريس لشعر الحب، وإن كنت قد كتبت قصيدة أخيرة عنوانها «يطير الحمام يحط الحمام» وهي من قصائد الحب الواضحة جداً، وهي تحاطب امرأة محددة.

أنا مظلوم إلى حد ما لدى قرائتي، وبخاصة لدى السيدات. أحد النقاد ظلمني. لقد أطلق وعياً بأن المرأة في شعري تعني الأرض. أعطى تفسيراً قاموسياً. قال المرأة تعني لأرض وتعني التراب. وهذا ليس صحيحاً. تتداخل الرموز بعضها في بعض. المرأة تشير إلى الأرض. الأرض تشير إلى المرأة. وحتى في شعر الحب القديم المرأة تشير إلى الطبيعة وإلى الأرض. ولكن قرائتي فهموا المقولة فهماً حرفياً: إن كلمة «امرأة» في شعري تعني الأرض. وهذا ليس صحيحاً، وقد أعطى انطباعاً بأنني لا أكتب للمرأة.

□ المرأة في شعرك وفي حياتك. من النقاد من يرى أن في شعرك الأخير ابتعاداً عن المرأة. . .

أنا أكتب للمرأة كثيراً، والمرأة عملاً كل قصائدي تقريباً بحضورها أو بغيابها أو باستعادتها. وعلى المستوى الشخصي لي رأي في الموضوع: إن الذي يدّعي أنه يعرف المرأة جاهل بالمرأة. المرأة كائن جميل، عالم جميل محاط بالغموض. وليس هناك امرأة. هناك مجموعة. ليس هناك امرأة ملخصة. أنا لا أحب التعبير الأدبي العربي: المرأة. يقولون لك: المرأة كأن هناك مطلقاً. المرأة ليست موضوعاً. لكل امرأة كيان وهوية وتكوين نفسي وجسدي مختلف، وعالم نفسي غامض جداً أو واضح جداً. أي أنه ليست هناك امرأة واحدة، وبالتالي فأنا أرفض «شعر المرأة» بهذا المعنى. هناك



علاقات إنسانية بين الرجل والمرأة، ولكل علاقة قانونها وطريقة التعبير عنها وسخونتها أو تناقضها أو انسجامها. أنا لا أحب الكلام كثيراً عن علاقاتي الشخصية. طبعاً أنا أعرف أن لي علاقات، وأنتم تعرفون أن لي علاقات. وقد يكون إحساسي بالافتقار العاطفي أو النفسي سبباً لعدم تكريسي قصائد عن الحب لأن الكتابة الشعرية دائماً كتابة حرمان. الشاعر يكتب عن المفقود لا عن الموجود. في كل شاعر أندلس ما. فإذا غاب الحب، أو غابت المرأة، أو افتقدت، تحولت إلى صرخة حنين، أو غناء جامع. أما إذا كنت تعيش الحب، أو تعيش الحياة فتكتب عنها. والكتابة كتابة غياب برأبي. دائماً الكاتب أو الشاعر يكتب نصاً عن الغائب لكي يستحضره. أما إذا كان حاضراً، فإن الكتابة تغيبه.

ومن بعض تجاربي في هذه الكتابة أنني كنتُ أحياناً عندما أكتب قصيدة عن امرأة تنتهي العلاقة لأن المرأة تتجسد في نص، وتقع المفاضلة بين المرأة كشعر والمرأة ككائن. وبما أنني منحاز دائماً للشعر فهذا النص الذي يحول المرأة من كائن إلى قصيدة ينهي العلاقة. أي أنني امتلكت المرأة في تحولها إلى نص. أما عندما أحيي علاقة منسجمة وطبيعية، فلا أكتب عن الحب. ولكن عندي أحياناً رغبات لأن الشاعر أحياناً - وهذا يندرج في سياق دواعي خروج الشاعر من روتين كتابة معينة - لا بد أن يعدد جزره الداخلية. أن لا يبقى دائماً في سياق مع نشيد متصاعد. فكتابة الحب كتابة تريح وتعيد إلى النفس إنسانية نفتقدها أحياناً في مدى انغماسنا بالواقع السياسي. فهي إحدى المحطات الكتابية الضرورية للشعر. والشعر الحديث أنا أعتقد أنه ينقصه الانتباه إلى شعر الحب. وقد يعيد شعر الحب جسر الثقة والعلاقة بين نفسية الإنسان كإنسان أو بين قيمة الإنسان كإنسان، وبين الكتابة.

فعلاً هذا السؤال الذي طرحته عليّ سؤال مهم جداً. وقد انتهت له الآن. وهو سؤال مطروح على كل الشعراء العرب المعاصرين، وهو أن المرأة غابت إلى حد ما من القصيدة العربية. وأرجو أن أقع في قصة حب وفقد غياب تجعلني أكتب كتاباً عن الحب. ولكن أخاف أن تعثر على هذا الكتاب إحدى القارئات الذكيات فتلوعني فقط من أجل أن أكتب.

□ ما هي صورة الحب عندك؟ هل ما زالت هي صورة الحب الشرقي؟

- مهما تطورت، ومهما تغرّبت، بمعنى اغتربت وعشت حياة الغرب، سواء كانت معاشة مباشرة أو معاشة ثقافية، فأنا ما زلت رومانسياً وشرقياً. في هذا الموضوع لم أستطيع أن أتوازن. نحن اقتربنا من الغرب اقتراب وعي وليس اقتراباً نفسياً. والعلاقة بالمرأة، مجالها المجال النفسي الداخلي الغامض المعقد. نحن بهذا المعنى كلنا رومانسيون. الرومانسي هو شرقي ليس بالمعنى الأخلاقي، بل بالمعنى النفسي. فمفهوم الحب الغربي لا يمسي أو لا يتبعني. وأنا في علاقتي بالمرأة ما زلت شرقياً.

أما معنى الحب، فأنا لا أعرف هذا المعنى. لكل علاقة قانونها وطبيعتها وشكلها. ليس هناك تعريف للحب. الحب بهذا المعنى كالشعر. ولكن إذا أردنا أن نقرب من تعريف، فالحب هو إحساسك بأنك لا تستطيع أن تواصل يومك أو حياتك بدون هذه المرأة. أي أن يتحول الإنسان الآخر إلى شرط توازنك النفسي، وأن تتركس كل طاقتك من أجل إرضاء هذا الطرف. هذا أحد التعريفات، ولكن مشكلة هذا التعريف أنه لا يدوم، أي أن ما يكون الآن شرط حياتك وشرط وجودك وشرط كتابتك، قد يتحول بعد عام إلى عبء. الحب أيضاً يتحول. ليس هناك حب ثابت. إنه يتحول. ينتقل من إنسان إلى آخر. لأن الإنسان فينا يتغير، وبالتالي حبه يتغير. أما أنا فلست خبيراً في الحب إطلاقاً، ولا أعرف ولا أستطيع أن أقدم تحديداً للحب. والحب مستويات طبعاً. هناك ما يسمى بالفرنسية Passion وأنا أكتشف أن أكثر حبي هو هذا، أكثر منه حباً. وبهذا المعنى أنا عاشق سريع الضجر وملول لأنني من برج الحوت. وإذا قرأت كتاب ابن حزم، طوق الحمامة، ستجده يتكلم عن أصناف العشاق ويتكلم عن الضجرين في باب الضجر أربع صفحات كأنه يهجوني. ويقول: أما هؤلاء فلا يدخلون في باب اختصاصي لأنهم ليسوا من العشاق.

طبعاً إن تفسير الحب بناءً على أبراج، أو على طابع، ليس تفسيراً علمياً أو تفسيراً باقياً. وأنا أستطيع أن أعشق، وقد عشقت كثيراً وأحببت كثيراً وما زلت أحب، ولكن دون أن أعرف بالضبط ما هو الحب. كما أنني لا أعرف ما هو الشعر. إنني أكتب الشعر ولا أعرف ما هو الشعر. أنا عاشق دون أن أعرف ما هو العشاق.

(الحوادث ١٩٨٥/٢/٢٧)

(القبس ١٩٨٦/٢/٦)

(آفاق عربية تشرين الثاني ١٩٨٦)

## مع محيي الدين فارس

### □ كيف أصبحت شاعراً؟

- في بعض الأحيان ترسم الطبيعة للإنسان مناخاً ومجالاً وظروفاً متشابكة متداخلة . لم أكن أحسّ أنني سأكون شاعراً، بيد أن الظروف في المديرية الشمالية للسودان قبل الحرب العالمية الثانية بعام، جعلتني أتوجه توجهاً آخر. جدي أم الحسن كانت ترى في عيني قلقاً وشروداً وسفرأ إلى مدن بعيدة بعيدة. ثم انتقالي من هذا الجو الريفي تحت ظلال النخيل وفوق أذرع النيل وجونوح السواقي وأغاني الرعاة، فجأة إلى الإسكندرية. ومعنى ذلك أن المدينة والريف قد تعاملتا في نفسي على نحو خاص فلا شك أن طفلاً يأتي من السودان بكل ما عنده من قاموس لغوي ورؤى وطقوس دينية وأغاني رعاة وحكايات وأساطير، لا بد أن هناك اصطداماً ما قد حدث في العقل الباطن بين الريف وبين الإسكندرية. الإسكندرية كما نعرف مدينة هامة وفيها الأثر اليوناني والحضارة.

في ذلك الجو ساعدتني الظروف أن تكون سكناي بجوار محمد الفيتوري، وبجوار حلاق اسمه محمود عرفة كان ينشر في الثقافة حدثني عنه الشاعر عبد العليم القباني. هذا الشاعر كان المتندى وكنت أسمع شعراء من الإسكندرية كخليل شيبوب وبين الحين والحين الدكتور إبراهيم ناجي وبعض الأدباء الذين يأتون إلى الإسكندرية مصطافين فكنت أسمع وأختزن.

هناك شيء أساسي وهو أن معظم شعراء السودان ينتمون إلى بيوت دينية. مثلاً شاعرنا الكبير محمد مهدي المجلوب، فهو شاعر ينتمي إلى بيت ديني كبير. الدكتور عبد الله الطيب، التيجاني يوسف بشير، ادريس جماع، العباسي. الجانب الديني يلعب دوراً كبيراً.

بالنسبة لي كان والذي خليفة من خلفاء السيد علي المرغني وكان مسؤولاً عن

المراغنة في الإسكندرية. كان يلبس الجبة والعمامة مثل والد الفيتوري وكانا صديقين، فكانا يتحدثان في الشعر. والدي كانت عنده «الرسالة» كلها، و«الثقافة» ومجلات قديمة أخرى، وكذلك والد الفيتوري.

شيء ترسب في لاواعيتي هو ذلك الصوت العظيم الذي كان يمدح به والدي ويغني: صلاة الله ما طلع السماكا/ على طه حبيبك مصطفىكا/.

إذن اصطدام المدينة بالريف قد وظفته على نحو متساوق دون أن تكون هناك روااسب أو اصطدامات.

دراستي أنا والفيتوري وجيلي وتاج السر كانت في الأزهر. كلنا درسنا في الأزهر، معهد الإسكندرية الديني، ثم كلية اللغة العربية، وبعضنا ذهب إلى جامعة عين شمس.

بجانب البحر، أنا أتيت من النيل، لأن بيوتنا على شاطئ النيل في الشمالية. ثم البحر الأبيض المتوسط. وكنت أذهب دائماً إلى ما يُسمى بالحوض العوام، وأذهب إلى الصيادين مع مجموعة من رفاقي، نسمع أغاني الصيادين. لغتي لم تكن لغة عربية في تلك الأثناء، إنما كانت لغة سودانية دارجة نحاول أن تلتقط من اللغة الإسكندرية ما يجعلها لغة تخاطب وتفاهم.

ثم ندوة عبد العليم القباني وانكبنا في مكتبة محرم بك في الإسكندرية. أول ما قرأت قرأت ديوان التيجاني يوسف بشير، ثم بعض أعمال الشاعر اللبناني إلياس أبو شبكة. وكنت أملك حافظة قوية فحفظت أجود ما في هذه الأشعار بحيث لم أكن أتعب في الحفظ. فالقصيدة التي كنت أعجب بها كنت أحفظها دون تعب.

ثم الاختلاف إلى الندوات والانتقال، عندما استحرّت الحرب العالمية الثانية، إلى الشمالية في السودان، عندما قامت الحرب أقمنا في منطقة اسمها يومو في منطقة اسمها التيرو والورديان. كانت غارة دامت سبع ساعات. وقُتل خلائق. وفي اليوم الثاني كنا نرى الموق يُدفنون وهم يُحملون بالجواريف لكثرتهم فرجعنا إلى الشمالية.

والدي كان دائماً مقيماً في الإسكندرية وكان يقول إن والد الفيتوري يشتري السمك من ترعة المحمودية حتى لا تموت الققط.

وبعد أن رجعنا إلى الإسكندرية مرة أخرى قرأت كثيراً. مكتبة والدي ساعدتني، وكان هناك اتصال بمجموعة من الأدباء ثم انتقلت إلى القاهرة. في القاهرة اندججت في الجو الأدبي وكنا دفعة. الفيتوري كان قبلنا. جبلي وتاج السر وأنا كنا زملاء الدراسة خطوة خطوة، فكنت من شلة الفيشاوي، سعد دعبس، نجيب سرور، صلاح عبد الصبور، أحمد عبد المعطي حجازي، شوقي خميس. مجموعة كبيرة.

في تلك الظروف أرسلت شعراً إلى «الزيات» فنشره في «الرسالة». ثم التقيت بالزيات في صبيحة كنت ألبس فيها بيجاما كان لونها لَبْنِيًّا. الزيات استغرب. ثم جاء السيد قطب وأديب سوداني، معاوية نور توفي في شبابه وقد درس في الجامعة الأمريكية في بيروت، مع إسماعيل الأزهرى ومجموعة أخرى.

كنا أعضاء في رابطة الأدب الحديث التي كان يرأسها الأستاذ مصطفى عبد اللطيف السحرتي رحمه الله. وكنت مسؤولاً عن الجانب الثقافي في نادي دنقلة. وكان عبارة عن ندوة تجمع كل الأدباء المصريين والعراقيين واللبنانيين والسوريين والسعوديين وغيرهم، وكانت ندوة أسبوعية.

قرأت كثيراً. اطلعت على المعارك الأدبية القديمة، قرأت الأدب الكلاسيكي القديم العربي والأجنبي. كنا نقرأ قراءة جماعية في الفيشاوي. قرأنا الإلياذة والأوديسة والمهابرات. مرت علينا ظروف قرأنا فيها كتاب رأس المال. كنا نجتمع في القراءة مجموعة متخصصين في فروع معرفية مختلفة، وهذه يمكن أن تكون من مكونات الثقافية والشعرية. بالإضافة إلى أنني أنحدر من أسرة فيها عدد من الفنانين. الشعراء والعلماء.

□ ألاحظ عندما أقرأ شعرك وجود طفولة مبثوثة في هذا الشعر..

- وهذه حقيقة. أنا آخذ العالم بالطريقة التي أنا أحبها، وبعمق، وببساطة. إذا أحببت شارعاً أسير فيه. إذا كرهت شارعاً فإنني لا أسير فيه ولا أجامل.

الريف وبساطة الريفيين جذباني دائماً. أنا أنتمي إلى أجناس مختلفة.. فأنا لستُ سودانياً فقط، بي عنصر تونسي. في أسرنا عنصر تونسي. وهناك البيثة. والذي كان مرحاً بالرغم من أنه كان رجل دين. ولكن كان رجلاً فيه بساطة. أنا أكتسب من والدي هذه العفوية. وهذه العفوية هي التي تجعلني أضحك على الزمن فلا

تستطيع عرباته أن تترك عجلاتها على وجهي خطوطها إلا قليلاً لأنني لا أحزن ولا أحقد ولا أكره، وأحب الناس.

#### □ كيف تولد القصيدة في نفسك؟ متى تنظمها؟

- معظم قصائدي تولد قبل أن تولد، بمعنى أنني أعيش جسد التجربة فترة طويلة، وأنساها. والشعر عندي يأتي فجأة. ما حدث أنني جلست مرة لكتابة قصيدة فكتبتها. فالقصيدة تأتي عفواً الخاطر. يساعدني على ذلك اكتمال الثورة الشعرية في لحظات. كالدفقة الشعرية تكتمل. قد تكون هناك قصيدة طويلة وقد يحضر لها الشاعر. إنما لا يمكن أن أكتب شعراً وأنا في حالة يقظة كاملة. إنها حالة خدر. ولذلك كثيراً ما أقوم في نصف الليل وأكتب. ومعظم القصائد أكتبها في دقائق. خمس دقائق أو ست وتكتمل القصيدة. لذلك أنقل القصيدة في اليوم التالي وإلا نسيها. فالقصيدة تتكون من امتصاص ما في العالم الخارجي، وتأزيم في العالم الداخلي، واختار الاثنين معاً كالخمر المعتق. ثم ساعة الميلاد في لحظة توجد القصيدة نفسها.

#### □ أي دور للمرأة في شعرك؟

- المرأة في ديواني «الطين والأظافر» أخذت مني حيزاً كبيراً. ولكن بعد أن تزوجت وأنجبت، فأنا أنظر إلى المرأة نظرة جديدة، نظرة الأم، نظرة الكائن الجميل الذي يكمل العالم، نظرة بعيدة عن رؤية المراهقين. لقد نضجت التجربة..

هنالك مصادر كثيرة، مصادر الآثار. في المنطقة التي أعيش فيها، منطقة كرمان، فيها آثار مسيحية. ذلك أنها كانت منطقة مسيحية قبل الإسلام. القراءات، رؤية العالم سياسياً، القوى العظمى، أصبحت الهموم هوماً كبيرة غير ذاتية هذه هي مصادر. إفريقيا، فلسطين، العراق، مكونات تجعلني أمثل حضوراً داخل العصر الذي أعيش فيه، معبراً فيه بمقدار ما يتيح لي الأدوار والفرص.

□ في الشعر العربي الحديث ظاهرة بارزة هي هجاء الكثير من الشعراء للواقع العربي، للإنسان العربي، للتاريخ العربي، للمقومات العربية. كيف تنظر إلى هذه الظاهرة؟

- إن رؤية العالم العربي من هذه الناحية، وبهذه الطريقة، خطأ، لأن الإساءة الشخصية لفرد أو لأفراد أو للمجموعة، لا يخدم القضية، حتى ونحن نثقب الجراح

ونزيل منها الصديد ونبرز السوءات والعيوب . أريد أن أكون عفيف اللسان . وأحسب أن عفة اللسان تلعب دوراً كبيراً في تعرية الواقع تعرية صحيحة . بعض الشعراء يستعملون بعض الألفاظ الهجائية لدرجة أن شعرهم أصبح كليشيهات جاهزة . فلان من الشعراء إذا كتب شعراً في «الوطنية» ، هجا الأمة . إنه يتكلم عن الواقع ، لا مانع من ذلك ، ولكن أسلوب الهجاء لا يفيد . ووظيفة الشاعر هي خلق الأمل لا زيادة اليأس .

□ منذ فترة لم أعد أجد لك شعراً في المجلات . .

- الواقع أنني لا أستطيع نشر شعري الآن لأن بعض المجلات تحتاج إلى مواصفات شعرية هادئة ، فلو وجدت مجلة كـ «الأداب» تفتح أذرعها لجميع الأصوات والمذائق والألوان لوجدت محيي الدين فارس قد تطور تطوراً أكثر ودواوينه القادمة قد تغيرت طبعاً . لقد سألوني في الخرطوم نفس السؤال ، وفي أمكنة أخرى لأني كنت مررت بلحظات ضبابية توقفت أثناءها عن النشر ثم بدأت أعاود . «الأداب» مرحلة ، المرحلة الحالية التي أمر بها الآن هي مرحلة الكشافة . هناك حاجات جديدة عندي تختلف عن السابق . في الفترة الحالية أعتمد على الرمز . خلال الخمس عشرة سنة الماضية اعتمدت الرمز . عيون ثميري كانت تحصي علينا أنفاسنا ، فلجأنا إلى الرمز المكثف . الرمز المكثف قد لا يفهم في الخارج كثيراً ، إنما يفهم داخل السودان . والدليل على ذلك أن قصيدة «أنا شاهد العصر» قبل «الانتفاضة» بشهر أُلقيت في التلفزيون ، والبوليس السري اتصل بي في اليوم التالي . أرادوا أن يضعوا لي مظلة خوفاً من الاعتقال . هذه القصيدة حرّكت الشعب السوداني كله وكانت أغنية ، وقد حضرّت الناس للانتفاضة ، دفعتهم دفعاً إلى المظاهرات . هذه القصيدة لم تُنشر في السودان . أقول فيها : أنا شاهد العصر ، لا توقظوا زبد البحر ، اكسروا جرّة الزوبعة ، فللجرح وقت يسيل ، وللجني وقت يهش له شجر المزرعة . قصيدة أخرى عنوانها «الخلاصة والزمن» نشرت قبل الثورة بخمسة أيام . عندما سجلتها في التلفزيون تباطاً التلفزيون ولم يذعها خوفاً منها . ١٥ سنة كثيرون لم يقولوا شيئاً . . لم تكن ننشر في الخارج . كنا في وضع لا يوصف . كان التجول ممنوعاً بعد الساعة السادسة مساءً . بعد السادسة مساء لا تجد سوى الرصاص في الشارع وعلى مستوى الخرطوم . . .

قد أكون أنا ظلمت نفسي وقد يكون الذين يتهمونني بأنني تغيرت قد ظلموني لأنهم لم يقرأوني قراءة جيدة .

في دواويني الثلاثة الأخيرة بلغت كما أرى نضجاً فعلياً . في آخر قصيدة لي أقول : مهشمة كانت الذاكرة / وبيت المشيمة عند المخاض غدا مقبرة / وقابلة الحي قد حاصرتها يد الريح في الظلمة الممطرة / ودارت فصول الزمان القبيح وانطفأت أعين المجرمة / على عتبات المدينة ظلّ السكون وفاح كلام الظلام / العصور الجديدة تولد / عرافة الحي تبرح بوابة الدير عرافة الحي تنزل من جبل الصمت تشعل في الليل كل القناديل تفرش بالضوء كل الزوايا / يقوم الضحايا ملابسهم أرجوان وأعينهم تتحدى الرزايا / تقول النبوءة يأتي على فرس أدهم يسبق الضوء يخترق الريح يدلع الليل / ينسج وجه الهوية ينزع جلد المرابين يكنس قشر الكلام / يغني تصادده الشمس ثم يصادر هودجها الذهبي / ويجدل من شعرها مقصلة / يجزّ رقاب الظلام ويفتح أبوابنا المقفلة . .

□ كيف تشعر أنك أمام عمل شعري إبداعي؟ كيف تعرّف الإبداع؟ الحداثة؟  
- إلى المتأدين أنظر إن كانت هناك موهبة أم لا . إذا كانت هناك موهبة التفت . ومن النظريات التي تأتي ، إن أحسست أنها تريد أن تهدم تراثنا الحضاري العظيم لا التفت إليها . أنا أمتلك أنفاً يشم ، وأذنًا تسمع وعينا ترى لأن الاستعمار ربما مّد أصابعه . فالحداثة إن كانت امتداداً للماضي ، واستشرافاً للمستقبل ، واحتضاناً للآن ، وعدم خروج على الأصالة واللغة العربية وحضارتها ، كنت معها . لا مانع من تطوير كل هذا ، أما إن كان التطوير لتهديها خدمةً لمؤسسات مشبوهة ، فأنا أرفضها . ومنذ متى كان أدبنا بعيداً عن الأصالة؟ في العصر الجاهلي؟ ما بعد الجاهلي؟ في العباسي؟ في الأندلس؟ في بداية النهضة؟ عند المهاجرين؟ عند جماعة الديوان؟ عند الرواد المعاصرين؟

أي حداثة تريد أن تقطع العلائق مع الماضي المجيد والقيم والجواهر الخالدة فهي مرفوضة . نحن نؤمن بالتنقيح ، وفتح النوافذ ، والتناسل الثقافي مع كل الحضارات وكل الثقافات بشرط ألا يكون ذلك على حساب إيجاد عقدة النقص من أدبنا العربي . والباب مفتوح دائماً من أجل الإضافة .

إنني أرفض الحداثة التي تتحول إلى رغبة صابون سرعان ما تزول إذا ما هبت



عليها قدم الريح . . إنما أريد الحادثة التي فيها امتداد للمتنبي . المعري ، ابن حزم ،  
ابن الهيثم ، ابن رشد ، الفراهيدي ، القمم ، والباب مفتوح . . إنني آخذ من الغرب  
أثمن ما عنده ، كما آخذ هو منا . أنت تشعر أن الحضارة اليونانية أخذت من الحضارة  
المصرية وهكذا .

## مع مهدوح عدوان

□ هل صحيح أن الشعر يغير العالم؟

- الذي يغير هو الإنسان، والإنسان برأبي صناعته ممكنة. مثلما صنعت عهود الإقطاع والاستغلال والعبودية الناس بطريقة تتواءم معها وتخدمها، ويصبح المجتمع يعيد إنتاج الإقطاعية وسواها بشكل ديناميكي، كذلك الرغبة بالتغيير ممكن أن تُخلق عبر وسائل متعددة منها الوسائل السياسية والوسائل الثقافية. الشعر يولد الرغبة في التغيير لدى الجمهور، وليس الشعر هو الذي يغير العالم. هذا الشيء يولد في نفوس الناس التأثير التراكمي التدريجي، وهذا ليس عملية انفلائية كأن نكتب اليوم قصيدة نغير بها المجتمع. هناك تراكم يحصل في وعي الناس، تراكم يتجمع فيغير طبيعة الناس، ونظرة الناس لنفسها، ونظرتها للواقع، للسلطة.

ولكن لا شك أن كل ذلك يستلزم أداة سياسية. إن الرغبة الموجودة لدى الناس في التغيير والغضب من السلطة، الغضب من الواقع، كل هذا لا يكفي للتغيير، إذا لم تتوفر أداة سياسية.

دور الشعر هو هذا الدور غير المباشر وغير المرئي. على مدى سنوات طويلة: قصائد لشاعر واحد ثم قصائد لشعراء متعددين، الثقافة الجديدة التي تطرح. كل هذا يساعد في تهيئة الناس لكي تصبح لديهم رغبة في التغيير.

□ إذن لا يستقل الشاعر وحده بهذا الدور المحرّض أو المهيء للتغيير، وإنما هناك أيضاً الروائي والمسرحي والرسام وباقي المثقفين..

- نعم. كل الكتاب وكل المثقفين يساهمون في هذه العملية، ثم يصلون إلى حدّ ينتهي به دورهم. يأتي دور آخر لقوة عسكرية أو قوة سياسية منظمة، أو قيادة من نوع آخر تفجر الناس، تنظمها.. هذا عمل آخر غير عمل الثقافة وتأثير هذا الدور اللاحق تأثير الثقافة.

□ وفي واقع كواقع الشعر العربي الحالي حيث لا يصل الشاعر إلى جمهور عريض واسع، كيف يغير الشعر؟ ألا تلاحظ أن نفوذ الشعر اليوم بات محدوداً جداً؟ الشعر لا يبيع. الجمهور لا يقرأ الشعر. كيف يغير الشاعر الحديث؟

- هذا أمرٌ يحتاج إلى بعض المراجعة. عندما تريد أن تقوم بعملية تغيير اجتماعي، حتى وأنت رجل سياسي، لا ينبغي أن تطالب نفسك بالوصول إلى كل الناس قاطبةً. الثقافة بحد ذاتها صارت بعيدة عن الناس. واقع الناس ليس واقعاً ثقافياً، لا اهتمام ثقافي عندهم.

المسألة ليست مسألة أن هذا الشعر مفهوم أو غير مفهوم، هل هو ضروري أم لا. السؤال أكثر من هل هذا الشعر مفهوم أو غير مفهوم. كم عدد المسلمين في العالم؟ لا شك أن نسبة عالية منهم لا تقرأ القرآن. ونسبة عالية ممن يقرأون القرآن لا يفهمونه، ومع ذلك فهو ضروري لهم لأنهم مؤمنون بدينهم. والقرآن يسير حياتهم بشكل مباشر أو غير مباشر. إذا حذفنا الجانب الإلهي من القرآن وتحدثنا عنه كمادة ثقافية لها علاقة بوعي الناس فإن القرآن يقوم بنفس الشيء. إذن الشعر أيضاً ليس بالضرورة أن يصل إلى جميع المواطنين لكي يصير هناك تغيير. الشعر يصل لمن يعينهم الفعل الثقافي كما تصل الأفكار السياسية الجادة والهامة والراغبة في التغيير. إنها تصل إلى نسبة معينة من الناس. شئنا أم أبينا، هناك كمّ متراكم من الناس بحاجة إلى قيادة للتغيير. هذه القيادة أنت «شغلك» معها. هذه القيادة لا تعني أن هناك عشرة أشخاص قياديين، هناك شريحة اجتماعية تكون أكثر قرباً من الثقافة، أكثر تحصيلاً للتعليم، أكثر وعياً للظروف. وبالأصل تكون هي مهياة للتلقي الثقافي. لو تباح الفرصة للثقافة أن تصل للناس كما تصل الثقافة الاستهلاكية لكان تأثيرها أكبر وأوسع.

تقع المسألة في شبكة التوصيل. شبكات التوصيل ليست في يد الثقافة، هي في يد أجهزة، وهي إما أجهزة تجارية تسعى إلى الربح، وتشتغل بمنطق التسويق، وإما أنها في يد السياسيين تريد تحويل الثقافة إلى إعلام، والإعلام إلى إعلان. . وبالتالي فإن الثقافة ككل (وليس الشعر وحده) تخوض حرب عصابات سرية في أرض ملغومة، وضمن ظروف خاسرة، وضد عدو كبير جداً، عدو يمتدّ مئات القرون من

الجهل ومن العسف ومن التدجيل ومن الرغبة بخلق رعية مطواعة بدلاً من شعب متسائل وفاعل.

ومع ذلك يبقى في الأمر شيء دونكيشوتي. أي يبقى المثقف في حالة إحساس بأنه يجب أن يحمل ربحه ويمتطي حصانه في هذه المعركة التي يعرف أنها في النهاية معركة خاسرة. لكن شئنا أم أبينا فإن استمرار هذا الشيء يشبه النقطة التي تنزل على حجر، مع الزمن لا بد أن تحفر فيه.

إن الشيء الذي يتغير في مجتمعاتنا عبر خمسين سنة هو الفعل الثقافي، وليس هذا قراراً سياسياً.

□ في اعتقادي أنا الذي أفسد الشاعر العربي والشعر العربي هو هذا التنظير المفعخ للعملية الشعرية نفسها وللحادثة والتجاوز، وهو تنظير أفسد الغريزة الشعرية للشاعر، وأفقدته عفويته وبرأته، وجعله يلهم وراء الموضة ويتساعل: هل أنا حديث؟ هل تجاوزت؟ هل هذا تجاوز؟

- هذه المسألة صحيحة. هذه الرغبة الطاغية في التجريب الشكلي كان من نتائجها هذه الغربة بين الشعر وبين الطليعة المثقفة. الجاهل إذا كانت بعيدة عن الشعر فإنها في الأساس أمية وجاهلة. ولكن الشريحة المثقفة بعيدة أيضاً عن الشعر، وهنا المشكلة. خذ أبناء هذه الشريحة المثقفة واقرأ لهم شعراً من هذا الشعر الحديث الذي نتحدث عنه، فإنهم لا يتجاوبون معه. هم لا يتلاقون مع هذه القصيدة الحديثة ولا يستجيبون لها. هذه القصيدة مقررة غربتها سلفاً.

في مهرجان قرطاج في العام الفائت، كان هناك ندوة عن الشعر والتوصيل. كان في ذهني سؤال: هل الشعر راغب فعلاً في التوصيل أم لا؟ إذا كان راغباً في التوصيل فإن بإمكانه البحث عن وسائل التوصيل، بدءاً من تطويع القصيدة إلى استخدام الوسائل الإعلامية كالتلفزيون. كنت أعتقد أنني سأواجه تهمة مبطنة. لكن ألتقي في الندوة شعراء قالوا علانية: «الشعر هو ما لا يصل».

أنا أعتقد أن هناك سوء فهم في الموضوع. إن الشعراء الذين يبحثون عن التجديد ويعتقدون أن تجديدهم يكون أصيلاً بمقدار ما لا يصل، قد صدروا في الأساس عن رد فعل خاطيء على ما يصل. لأن ما يصل عادةً هو المستهلك. فالشعراء الذين يرغبون بالتوصيل يكتبون شعراً للتوصيل ولذلك يكتبون شعراً

سطحياً، شعراً يستجيب لجهل الناس أو ليأسهم وما إلى ذلك. وقد قلت أنا في الندوة: هذا الأمر يشبه شخصاً دخل إلى «كباريه» وشاهد شخصاً مبتدلاً فاتخذ موقفاً ضد الرقص وسحب هذا الموقف على رقص «الباليه». . إن رد الفعل كان أكبر من الفعل، وقد أوصل كل هذا إلى موقع غلط.

يجب أن نعرف كيف نميز بين رقص الباليه وبين الرقص العربي. وأنا في رأيي أن هناك إمكانية لتقديم رقص جيد ولو كان هناك عري، ففي الباليه أنت تنسى العري وترى الفن والسمو.

إن التجريبية هي المسؤولة عن وضع القصيدة الحديثة. صارت القصيدة مغلقة على نفسها حتى أمام شاعرها لأن صاحبها يريد أن يتجاوزها في القصيدة الثانية.

إن الرغبة مشروعة على أن لا تكون هدفاً بحد ذاته. أنت إذا كنت تعاني مع مجتمعك، مع حياتك بصدق، ستجد أن هناك متغيرات تفرض عليك تغيير الموضوع. ولكن تغيير الموضوع يفرض عليك تغيير الشكل، أي تغيير أداة التناول. وهذا سوف يخلق لك حتماً غربة إلى حد مع المجتمع، ولكنك أنت لا تسعى إلى هذه الغربة. أنت عبرت عنها بطريقة لم يعتد عليها هؤلاء الآخرون. لكن دافعك في الأصل لكتابة القصيدة كان الرغبة في التعبير عن شيء في النفس. مجرد وجود هذه الرغبة يعني وجود رغبة في وصول هذا الشيء إلى طرف آخر، ولو كان هذا الطرف الآخر صديقاً. كنت تبحث عن آخر وإلا لما كتبت أصلاً.

هناك كذبة وراء هذه الدعوة التجريبية التي تقول إن الشعر هو ما لا يصل. لو كانت مقولة أن الشعر هو ما لا يصل مقولة صادقة ونقطة من أول السطر، لامتنع الشاعر عن الكتابة أصلاً. إذ لماذا يكتب الشاعر ولمن؟ أنت تريد للشعر ألا يصل، فلماذا تنزل إلى المطبعة وتصلح البروفة وتهتم بتوزيع الكتاب. إذن أنت لديك رغبة بوصول هذا الشيء.

هذه الشكلاية قد تكون هاجساً ثقافياً عالياً عند شاعر مثل أدونيس، لديه قناعاته، ونستطيع أن نراقبه، وقد نستفيد منه وقد ننقده. لكن الخطورة ليست في أدونيس، بل في من يقلدون أدونيس دون أن يملكو أدواته. وبالتالي فإن هذه الموجة المستمرة منذ خمسة عشر عاماً على الأقل، والممتدة في الساحة العربية، في الأسواق الجديدة كلها، تحترق على ضوء هذه المقولات كالفراشات. أجيال شتى طالعة تخطيء

في الإملاء، لا تعرف أبجديات اللغة وأبجديات التعبير، وتحدثت عن تفجير اللغة. أنا قرأت كتاباً عنوانه (الشاعر في المسرح) لرونالد بيكوك. يتحدث عن تشيخوف بإعجاب شديد ثم يتحدث عن تأثيره العظيم الذي ولد كمية كبيرة من المسرحيين والشعراء الذين يريدون أن يتكلموا عن الواقع مثل تشيخوف، ولكن دون أن يملكو شاعرية تشيخوف. فكتبوا «واقعاً» مبتدلاً من نوع الأدب الذي يسمى نفسه واقعياً.

هنا نفس الظاهرة. أدونيس يملك الحق في التجريب لأنه «تعبان» على مشروعه أربعين سنة. هو له الحق في التجريب، ولكن الخطورة في أولئك الذين يسرون على هديه دون أن يمتلكوا أدواته. عندها يصبح أدونيس غير أدونيس، وهكذا.

لا أشك أن الظاهرة التي نراها في طغيان هذا التجريب الشكلي هي ظاهرة مرضية سرطانية تمتد في الجسم الثقافي العربي ويصل أثرها المرعب إلى الشعر. وأعتقد أن هناك أجيالاً كاملة تحترق مثل أبناء جيلنا، جيل الستينات الذي يضم نسبة كبيرة جداً من الشعراء الموهوبين الذين احترقوا أمام إغراء هذه الدعوة. ولذلك انتهوا.

□ بسبب هذا التنظير، واضطرار الشعراء للخضوع له، لسبب أو لآخر، انتهى الشعر وانتهت تلك الصلة التاريخية الوثيقة بين العربي والشعرا

- كانت نتائج هذا التنظير سلبية تماماً. أصبح الناس يتحدثون عن الشعر بشيء من التعرف. صحيح أن الشعر هو ديوان العرب، ولكن قُل للعرب الآن تعالوا واسمعوا شعراً فيجيئون: لا نريد أن نسمع شيئاً.

ثمة قضية أساسية هي أن مادة الشعر الأساسية هي اللغة. واللغة متاحة. كل الناس يستخدمون اللغة. التاجر يستخدم اللغة، السياسي يستخدم اللغة، والإعلام أيضاً. السياسة والإعلام ساعدا في خلق هذا المقت الشديد لدى الجمهور تجاه الكلام الذي يقال. فعبّر تجارب الناس، يقول لك هؤلاء إن ما يقال كذب، وأن ما يقال غير ما يُفعل في الخفاء، وأن ما يقال غير ما يُحْطَط لنا. إلى آخره. فبالتالي انسحب في ذهن الناس أن ما سيقال هو الدجل الآخر. هناك في الأصل إحساس لدى الجمهور بأن «الراديو» يقول كذباً. . السياسي يقول كذباً، والحزبي يقول كذباً، والشاعر بدوره يقول لنا كذباً. .

□ وفي ذهن العربي الكلمة الخالدة: أعذب الشعر أكذبه . .

- هذا صحيح . ولكن لو أن «الراديو» لا يكذب لاستمع الجمهور بقبالية أكثر، برغبة أكبر، ثم يتحدث هذا الجمهور بعد السماع عما إذا كان الشعر الذي استمعوا إليه «زعبرة» أو شعراً، تجديداً، أو غير ذلك .

□ متى شعرت أنك امتلكت أدواتك الشعرية؟

- لا يوجد شاعر يستطيع أن يقول لك إنه امتلك أدواته الشعرية . فإذا ادّعى فمعنى ذلك أنه بدأ خط تراجعه . لكن لا شك أن المرء يكتسب، وبالتدرّج، شيئاً من الخبرة .

أنا بدأت أكتب الشعر في أواخر الخمسينات، أوائل الستينات . وبدأت بالهجاء لا بالغزل . كتبت هجاءً، فترة طويلة، وتحديدًا لرجال الدين . كنا في بيئة مغلقة ثقافياً، مغلقة بمعنى أننا لم نكن نعرف ما الذي يجري في الحياة خلال الخمسينات . كان هناك اهتمام - ربما بسبب كون البيئة دينية - دائماً الشيعة لديهم رغبة بإثبات أحقية علي بالإمامة، بالخلافة . دائماً كان هناك رابطة مع التاريخ . دائماً أي فلاح عندنا يحكي لك عما حدث في أيام الرسول، أو عما حدث في أيام هذا الخليفة أو ذاك .

التاريخ كان حياً، وبالتالي وجدت نفسي وسط هذه العلاقة بالتاريخ، شئت أم أبيت . أنا في مجالس القرية، وحتى قبل أن أحصل على شهادة الكفاءة، كنت أرى مجالس الناس الذين يجلسون ويحكون في التاريخ والشعر، عن المتنبي وامرئ القيس دون أن يدّعوا أنهم مثقفون أو ذوو علاقة بالمنبر الثقافي . بيئة هؤلاء الناس طرحت عليهم هذه المسائل . هذا ساعدني كثيراً وعمل لي أرضية جيدة . ولأني كنت طالباً نجياً، كما يقولون، كانوا يأتون بي لكي أقرأ لهم أحياناً . صار لي علاقة بالمادة الثقافية التاريخية تحديداً من البداية . بعد ذلك لما تعلمت أكثر ونزلت إلى المدينة ووصلت إلى الجامعة انفتحت أمامي الآفاق، ولكن كبر الخصم، وهم رجال الدين، وكبرت المعركة .

من البداية كان في ذهني أن الشعر يساعد في هذه «الحنافة»، واحد من الأسلحة . وحصل لي مرة تجربة: كنت كتبت قصيدة في هجاء رجال الدين، وقد أخذتها لرجل من هؤلاء وقرأتها له . مسك القصيدة، قرأها وأخذ قلماً وشطب خمس

أوست كلمات خطأ. خطأ لغوي أو في القافية وما إلى ذلك. أحسست أنه نفس القصيدة. تصوّرت أن يغضب من مضمون القصيدة، ولكنه حصر اهتمامه بالأخطاء اللغوية والعروضية. أحسست أنه لكي يكون سلاحي فعّالاً، يجب أن يكون متقناً. أنا لو كتبت القصيدة تلك بدون خطأ لأجبرته على أن يناقش القصيدة. هذه من الأشياء التي تنبهك إلى أن تتقن أدواتك، أن تتقن لغتك، حتى لا يوجد من ينفس لك قصيدتك بالبساطة التي حصلت.

توسع أفقي عند نزولي إلى العاصمة والتحاقي بالجامعة، ودراسة الإنكليزية. في الستينات كانت موجة الحداثة في زهوها، وكانت مجلة «الآداب» ومجلة «شعر» وحركة الترجمة بوجه عام. كان هناك شيء كبير يحدث. وقد استفدنا من هذا الشيء لأننا دخلنا إليه متعلمين، بينما الآخرون الذين لم يكونوا في مثل وضعنا انتهوا. من بقي فاعلاً في الحياة الثقافية؟ أدونيس يمكن فقط. «فاعل» سلمي أو إيجابي، هذا شيء آخر. إنما الشخص الفاعل كان قلة منهم أدونيس ونزار قباني. ولكن كل نجوم «شعر» أو وجوهها انتهوا تقريباً. توقفوا عن الكتابة ومن يعيد الكتابة الآن فأنت تشعر براكته. مثل قصائد جبرا في «الناقد» إذا رأيتها، أو ما يكتبه أيضاً أنسي الحاج في «الناقد» أيضاً، كله فعلاً لا أهمية له. رياض نجيب الريس نفخ في الجثث في رأيي. لو كان لدى هؤلاء شيء لما صمتوا خمس عشرة سنة أو عشرين سنة.

نحن في الستينات عندما كانت الموجة في أوجها، دخلنا كتلاميذ. كنا نقرأ بدهشة. كان هناك هذا الرعيل الأول الذي يجرب. وكانت هناك تجارب جيّدة وجميلة ومتعّرة. كنا نتابع هذا الذي يشغله السياب أو أدونيس أو جبرا أو أنسي الحاج أو فؤاد رفقة وسواهم.

أعتقد أن جيلنا كان جيلاً محظوظاً. كانت كل هذه الموجة أمامه وقد استطاع أن يدرسها بعناية. وفي نفس الوقت كان هذا الجيل يطمح إلى أن يكون في عداد الشعراء. وكان عندنا نسبة جيدة من المهويين لقد استفدنا من التجربة ولم نقع في أخطاء.

«جيل الستينات» تسمية ليس لها معنى في اعتقادي. كان هناك آلاف الشعراء في جيلنا، بقي منهم حوالي العشرين. الآن أيضاً هناك آلاف الشعراء ولن يبقى منهم أكثر من عشرين واحداً. وبمجموع هؤلاء في النتيجة هو الشعر العربي والشعراء العرب، دون البحث في أي جيل: لا الستينات ولا السبعينات ولا جيل الرواد.



## □ وكيف تعرّف الشعر؟

- أبدأ بالقول إن أحداً لا يستطيع أن يعرف الشعر. لكن الشعر هو ذلك الذي تقرأه فتعرف أنه شعر. مهما أعطيت أوصافاً أو شروطاً فقد تخطىء: إذا قلت «موزون ومقفى» فإنك تجد الكثير من الموزون والمقفى الخالي من الشعر. وهناك كلام كثير غير موزون وغير مقفى هو شعر. أنا أسمى محمد الماغوط، على سبيل المثال، شاعراً، وهو لا يكتب على أي وزن.

ما أكتبه أنا هو قصيدة التفعيلة. لماذا أكتب هذه القصيدة؟ لأنني أحس أنها تتيح لي إمكانيات للتعبير أوسع من الشكل التقليدي. وفي الأصل كان مبرر الدعوة للتجديد ولتخطيم شكل القصيدة التعبير عن تجربة أكثر تعقيداً. فيما بعد نُسي المبرر، أو الدافع، وصارت الرغبة بخلق الشكل الجديد هي الطاغية. إنها الشكلائية. وصارت الشكلائية طاغية لدرجة أنها لا تريد أن تعبر عن شيء. إذن فقدت مبرروها. أنت في الأصل حطمت شكلاً تقليدياً عمره ألفا سنة لأن الحياة أكثر تعقيداً ولأن لديك ما هو مُعقّد ولا يؤدي بالأسلوب الكلاسيكي، ولأن معرفة الإنسان بنفسه، بالطبيعة البشرية، وبالطبيعة المحيطة به، وبالتعقيدات الاجتماعية أكبر بكثير من معرفة الإنسان فيما مضى، كان لا بد من أن يضيق بهذا الشكل التقليدي ويحاول تكسيه عن طريق هذا الاجتهاد الشكلي أو سواه، كالموشحات من أجل الوصول إلى غنائية من نوع متطور قليلاً.

أنا أكتب قصيدة التفعيلة، ولكن لا موقف مضاد عندي لقصيدة النثر.

## □ لست «أيديولوجياً» في هذا الإطار.

- أنا أقرأ قصيدة النثر وأحبها إذا كانت «كويسة». وأقرأ القصيدة التقليدية وأحبها إذا كانت «كويسة».

□ المشكلة في البعض هي «أيديولوجيتهم»، أي التنظير لشكل شعري واعتباره الشكل الحدائوي الأول أو الأوحد. أدونيس أحد الذين نظّروا في البداية لقصيدة النثر، ثم تراجع فيما بعد.

- أدونيس لم يكن صادقاً في هذا التنظير. أدونيس بعد أن نظّر كتب «تفعيلة». أنا أعتقد أن أدونيس منفعل بالآخر الذي هو الثقافة الغربية وبالتالي في كل مرحلة

عندما يكتشف شيئاً يكتب داعياً لهذا الشيء. إنما هو مخلص مع نفسه أكثر مما هو مخلص لما يكتبه، مخلص مع نفسه بمعنى الإخلاص «للكتاب الجديدة» التي تتجاوز الشعر مثلاً وتتجاوز التفعيلة، وتخلط بين الأشكال، بحيث لم يعد هناك لا شعر جديد ولا قصة جديدة، إنما هناك شيء اسمه «كتاب جديدة». هذه الدعوة شكلاً جديداً، وتغري الجيل الجديد، وقد «حرق» جيلاً جديداً، إنما أدونيس لم يقع فيه. أدونيس يكتب تفعيلة، يكتب لغة دقيقة، يهتم بالتشكيل. الضمة والفتحة والكسرة يهتم بها. وهذا دليل على أنه لا يدعو إلى الاستهتار باللغة كما يفهم الأدونيستيون. ثم إنه يتعب لكي ينجز مختاراته من الشعر العربي، وهذا يدل على أنه قرأ على الأقل عشرة أضعافها.

هناك جيل أدونيسي جديد لم يقرأ كلمة في التراث. هذا الجيل موجود. أنا رأيته في الخليج مثلاً. في دول الخليج التي لم تتكون فيها الثقافة حتى الآن كما يجب تجدد ولداً جديداً ما زال طالباً في الجامعة يحدثك عن «تفجير اللغة» و«الكتاب الجديدة». هو لا يعرف أن يقرأ الأسطر التي كتبها هو نفسه، ويعتقد أنه «حديث» أو «حديثان» على طريقة أدونيس. أدونيس ليس كذلك. أدونيس يعرف لغة أكثر من كل مشايخ اللغة.

#### □ وما هو تقييمك له شعرياً وفكرياً؟

- أدونيس أولاً منفعل باكتشافاته في الثقافة الغربية وهو يحاول إجراء تجارب في الشعر العربي. من أوله كان كذلك. في مجلة «شعر» كان يحاول أن يترجم ولو كان لا يتقن اللغة الفرنسية. يكتب تنظيرات. هو شخص مجتهد، إنما ليس له خط ولا أيديولوجيا. هو شخص مخلص لمسألة التجديد. ولكن شكل التجديد غائم في ذهنه بالمعنى الفكري. لذلك تجد كتاباته عن الحداثة متناقضة فيما بينها، متناقضة مع ما ينتج من شعر. كتب ضد الإيقاع العربي ومع قصيدة النثر ثم تراجع. هو يعرف داخلياً أن الشاعر أكثر حرية من هذا التنظير، وبالتالي هو يمارس هذه الحرية مع نفسه. لكن المقولات يكون قد طرحها في المجلات أو في الكتب فتثبتت، ويقرأها جيل آخر بعد خمس سنوات أو عشر سنوات فيعتبرها مقولة «أستاذ» أو «معلم».

أنت تحسّ أحياناً في كلمات له هلوسة ولا معنى، وأحياناً تحسّ أن هنالك مباشرة نثرية فاقدة لأي شيء شعري وأقرب إلى خطاب الجريدة اليومية.

وأدونيس لأنه ليس له خط ولا أيديولوجياً موضوعه الوحيد في قصائده هو

نفسه. هو لا يكتب إلا عن نفسه. أدونيس لا يكتب إلا عن أدونيس. ودائماً أنا أتصور أنه واقف أمام المرأة يصف ما يراه فيها، وإذا اتسعت الرؤيا عنده قليلاً فهو يصف ما وراء خياله. هو يصف حاله فيصف ما وراء خياله. لأنه يريد أن يميز نفسه مُضاءً، ويصف ما وراءه ظلاماً. كلما كان وراءه ظلام، تخرج الصورة أكثر إنارة، وبالتالي هو يتحدث عن الخراب الذي في العالم، عن الدمار، وعن «هذا الإله الجميل» الذي يراه واسمه أدونيس.

كل قصائده يخاطب نفسه فيها ويتكلم عن نفسه ولا يتكلم عن موضوع آخر. وحين يتطرق إلى موضوعات يبدو فيها شيء من العمومية أو القضايا العامة يكون هو في حالة وصف لخلفية الصورة التي يراها في المرأة.

أنا شخصياً صرت أملّ كتابات أدونيس، وأنا أدعي أنني قارئ جاد ومتابع وحريص على قراءة كل ما يكتبه، لماذا؟ لأنني أقرأ نفس الموضوع. منذ ثلاثين سنة وأنا أقرأ نفس الموضوع. ولكن كل مرة بطريقة مختلفة. يا أخي هذا الموضوع جيد، ولكننا مللنا. «نرسييس» نفسه، وليس أدونيس، صار يملل الآخرين ويضجرهم، فكيف أدونيس؟

أنا صار أدونيس يضجروني، يثير مللي لهذا السبب، لأنه يدور حول نقطة واحدة، وهذه النقطة هي كما قال أحد شخصيات «تاجر البندقية» لشكسبير. يقول: غراتسيانو تتحدث كثيراً، وهي عندما تبحث عن المعنى تكون كمن تبحث عن إبرة في سلة من القش تتعب كثيراً لكي تجدها وعندما تجدها تكتشف أنها لا تستحق كل هذا الجهد. هذا هو إحساسي تجاه أدونيس.

لكن أدونيس بمقدار ما كان ضاراً لجيل قلده، هو حفيد لجيل يتأمله. هو يضرّ شاعراً يقلّده، شاعراً مسحوراً به. ولكن هو مفيد لشاعر يتأمله، إنه مصفاة يمرّ عبر أشياء كثيرة. والمثقفون المغاربة الذين هم أكثر التصاقاً بالثقافة الفرنسية منا نحن أهل المشرق يرون أن أدونيس من نوع من يشترى من «البالة» وليس من محلات فرنسية ذات مستوى رفيع.

□ ولكن ألا ترى أنه يصدر أحياناً عن موقف فكري صالح في مثل كتابته في الثابت والمتحول، وفي إحياء شخصية «مهيار» الديلمي أو الدمشقي؟ هل هذا الخط المتواصل يدل على أنه بدون خطأ؟

- صادق جلال العظم كتب عن هذا في ما كتبه عن الاستشراق. كتب العظم بشكل واضح أن أدونيس ليس له موقف محدد، بل إن له موقفاً كل ساعة. كتب عنه في هامش «الاستشراق معكوساً»: أدونيس اللبناني السابق، الناصري السابق، القومي السوري السابق، الماركسي السابق. وتبين أن أدونيس، ليس فقط في سلوكياته الخارجية بل في كتاباته أيضاً، ليس عنده ثبات على فكرة واحدة. «الثابت والمتحول» لا شك بما كتبه من تنظير. تجد هناك موقفاً من التراث طبقه على ما انتقاه هو من شعر، فلا ينطبق تماماً. لكن مختاراته من الشعر العربي هي أجمل «هامة» تمت حتى الآن. الجواهري الآن أصدر مختارات. اختار من التراث، وهذا الاختيار يخضع لذوقهم المكون عبر ثقافتهم. مختارات أدونيس هي أفضل مختارات تمت حتى الآن.

هو يقع في مطبات عندما ينظر، تجد أحياناً موقفاً شبه طائفي. هو «يتشربك» في هذه المسألة. هو يمرّ بحقل الغمام لم يدرسه مسبقاً دراسة جيدة، لذلك تجده أميل للرأي الذي كان منحازاً ضد العربي السائد. وهذا الانحياز ضد العربي السائد هو مزيج من الثقافة الفارسية الشيعية. وهذا التمازج في الثقافة الفارسية الشيعية موجه كما هو واضح ضد الحكم العربي السني. هذا منسحب على أدونيس بشكل أو بآخر. هو يعتقد لأنه يريد أن يعرف بكل شيء، أن ما كان يعارضه في السابق أيضاً هو على صواب. وهذا الذي كان يعارض في السابق بحاجة إلى تأني في الدراسة أكثر مما فعل أدونيس. الآن في الوقت الحاضر، ليس كل من يصادم السلطة الدكتاتورية هو بالضرورة داعية للعدالة. قد يصبح دكتاتوراً أكبر. ثم إنني عندما أكون ضد نظام حكم في أي بلد، فهذا لا يعني أن كل أعداء النظام هم حلفائي. فقد يكون هناك من يريد إسقاط النظام لكي يسلمه للعدو، وهناك من يريد إسقاط النظام لكي يصبح هو في الحكم ثم يتحول إلى حاكم أكثر دكتاتورية. وهناك من يريد إسقاط النظام لكي تطبق العدالة. يجب أن نميز إذن.

هذا العداء الذي كان سائداً في الثقافة العربية ضد «السائد» يجب أن نعرف كيف نُميّز فيه بين ما هو صحيح وما هو غير صحيح، على الأقل من وجهة نظرنا. كما يجب أن نُميّز بين من يريد أن يتفاعل مع التراث وبين من يريد دفنه أو إسقاطه. هنا المطب. الناس المسحورون بدعوة أدونيس من الأجيال الجديدة يعتقدون مباشرة أن

الحدثاء عملية انفصال عن التراث بشكل كامل دون الاطلاع عليه. يا أخني، الكافر الجيّد يقرأ الدين لكي يعرف كيف يتخذ موقفاً من الدين.

ثم إن هذا الجيل الذي يقلّد أدونيس تجده جيلاً أمياً، ليست لديه ثقافة لغوية، ولا احتكاك بالثقافة العالمية، ولا لديه رغبة في الاطلاع على التراث، بل يقرأ نثرات الترجمات ودعوات التجديد الفارغة والسطحية، وبالتالي فإنه لن يكون سوى مقلد فارغ لشيء فارغ. وهذه هي مصيبة الثقافة العربية أو الإبداع العربي الآن.

□ ما هو واقع الشعر في سورية اليوم؟

- لدينا عدد من الشعراء في كل اتجاه، وهم شعراء جيّدون ولهم مصداقية على مستوى الساحة العربية. لدينا على الأقل عشرة شعراء مؤثرين. وبدون تقسيم زمني بالمسطرة، يمتد زمن هؤلاء من الستينات إلى الآن: من علي الجندي إلى شاعر شباب مثل حسان عزت مثلاً. لا شك أن هؤلاء لا يقل عددهم عن عشرة شعراء أو خمسة عشر شاعراً جيّداً، وهذا شيء عظيم بلا شك. وهناك استمرارية لأجيال الشعراء. أنا مستمر في الكتابة وكذلك محمد عمران، فايز خضور، علي الجندي. وكذلك هناك جيل جديد مستمر في الكتابة.

نلاحظ وجود انقطاع في الكتابة في بعض البلدان العربية مثل مصر. مصر منذ توفي أمل دنقل، لم يبقَ مستمراً من ذلك الجيل سوى حجازي ومحمد مطر ثم الشباب الجدد.

قد يكون من أسباب استمرار الأدباء والشعراء في سورية في الكتابة أن هجرة الأدباء منها قليلة بمعزل عن الظروف السياسية. كانت الهجرة قليلة. وقد خلق ذلك شيئاً من الاستمرارية والثبات.

بعد نزار قباني وأدونيس وخليل الخوري لم يهاجر أحد من أدباء سورية إلى الخارج. والباقيون كلهم موجودون.

□ قد يكون من أسباب هجرة أدبائكم في السابق إغراء بيروت.

- وقرّبها أيضاً. لم يعد أحد مضطراً للهجرة إلى الخارج لكي يعيش. مسألة التطور عندنا ساعدتنا. لم تعد مضطراً إلى الهجرة إلى لبنان كي تكون فاعلاً وقریباً من دور النشر ومنابر الإعلام. في الأخير هذا النشاط النشرّي الذي كان في بيروت كان

يعتمد على شعراء وأدباء عرب. لم يعد ثمة إغراء للسفر إلى بيروت من أجل النشر، لأن هذا الجانب صار مؤمناً دون الحاجة إلى الهجرة.

ثم هناك الكثافة التي كانت في بيروت في السابق قبل الاجتياح الإسرائيلي. أدباء كثيرون أقاموا في بيروت قبل الاجتياح عادوا إلى دمشق وأقاموا فيها أيضاً.

□ كان لبيروت ألقها في الخمسينات والستينات، كانت المركز .

- بيروت كانت مركزاً عظيماً جداً. كان كل واحد بحاجة إلى مثل هذه الإقامة في بيروت. كما فعل كثيرون: نزار، أدونيس، الماغوط، عمر أبو ريشة، أولاد الجندى، كثيرون.

لكن بعد عام ١٩٧٥ لم تعد هذه الرحلة ضرورية أو ممكنة بسبب ظروف الحرب اللبنانية، خاصة وأنني أستطيع أن أكون على صلة بدور النشر اللبنانية حتى ولو كنت مقيماً في دمشق أو القاهرة. حتى دور النشر هذه صارت بحاجة إلى أدباء من خارج لبنان. أنت لديك دار نشر، إذن أنت بحاجة إلى أدباء وشعراء ومفكرين عرب. كل مجلات لبنان كانت بحاجة للمثقفين العرب حاجة المثقفين العرب إليها. لم تعد الحاجة ماسة بالنسبة للأديب السوري لكي يهاجر إلى بيروت. ما عدا بعض الذين هاجروا لأسباب سياسية.

□ ولكن بيروت لم تكن فقط دار النشر أو المجلة .

- صحيح. كانت المنبر. الإشعاع. ولكن حتى هذه الأجواء التي كانت سائدة في لبنان في الخمسينات وأواسط الستينات لم تعد موجودة. حتى قبل بداية الحرب عندكم عام ١٩٧٥ كان هذا الجو الثقافي في لبنان قد بدأ يتلاشى. بقيت دور النشر، وبعض المجلات، ولكن لم تعد هذه هي «البؤرة» التي تستقطب مثقفين يتركون بلادهم لكي يعيشوا في بيروت كما كانوا يفعلون في السابق. سابقاً كانت الناس تهاجر وتعيش في باريس أيضاً.

بيروت، الجو الثقافي الذي كان فيها والذي خلقه الجيل الأول، والتفاعلات التي جرت فيها، خفت هذا الجو في بداية السبعينات. ناس بحثوا عن أعمال أخرى، ناس توقفوا، ناس هاجروا من بيروت أيضاً.

بقيت في بيروت فاعلية النشر وحرية النشر، وهذه هامة جداً. أشياء لا يمكن نشرها في أي مكان في العالم العربي، باستطاعتك أن تنشرها في بيروت. المهم أن أدباء سورية، من جيلي والجيل الذي بعده، لم يهاجروا إلى بيروت أولاً إلى سواها. قلة قليلة جداً هاجرت. في ذهني الآن اسم شخص واحد هو سليم بركات، وقد كان يومها في مرحلة الجامعة.

□ هل تجد صلة ما بين المبدع وبين المكان؟ أية صلة للإبداع بالمكان؟

- أنا أعتقد أن هناك علاقة وثيقة بين الإبداع والمكان. إلى أي حد؟ إلى أي حد أنت مسترخٍ في مكانك وتشعر براحة من جهات شتى؟ ليس هناك من علاقة مباشرة. هل لأنني أنزل من المزة إلى المرجة؟ هل في هذا النزول ما يهب القصيدة أو الشعر؟ لا أعتقد. إنما أنا أحس أنني مسترخٍ على عدد من المسائل لست مضطراً للاصطدام بها، وهو أمر قد يحصل فيها لو هاجرت إلى بلد آخر. وبالتالي فإن اهتماماتي منصرفة إلى أشياء أخرى قد تكون مراقبة الحياة بمعناها العام، مراقبة المتجددات.

أنا أحس بوجود هذه العلاقة دون أن أتمكن من الإحاطة بها بدقة. وأنا الآن أتساءل: هل كنت سأكون على ما أنا عليه لو أنني عشت في باريس، في نيودلهي؟ أعتقد أن الجواب هو لا. أفضل أو أسوأ لا أدري ولكن لن أكون ما أنا عليه الآن.

(القبس ١٩٨٩/١١/٢٩)

## مع نزار قباني

هذا الحوار مع الشاعر نزار قباني جرى في ثلاثة أمكنة: في لارنكا بقبرص، وفي مطار عمان أثناء انتظار طائرة إلى بغداد، وفي فندق الرشيد في بغداد.

في البداية قال لي نزار قباني:

- من يهاجمك على أنك شاعر رائج يعني أنه غير ناجح. هل خلق الشاعر لكي ينجىء من الناس، أم لكي يتصل بهم ويتواصل معهم؟ إن الشاعر الحديث لا يريد أن يكلم أحداً. هو شخص عدواني. لقد وضع في باله أن يكون مستعصياً. إنه يريد أن ينتقم من الناس ولذلك يقول إنه لا يكتب لهم.

ويضيف:

- بشعري هذمت جدار الخوف والرعب. كان الشعر العربي قبلي مسألة خيفة. قل للناس: هذه قصيدة للحطيفة، للجواهري، يرتعون. أنا أشتغل بتبسيط الشعر العربي وغيري يشتغل بتعقيده. إنهم يلقحون الجمهور باللاشعر، وأنا على العكس أؤمن بأن شعارنا يجب أن يكون الاقتراب من الجمهور، لا الابتعاد عنه.

وبدأ الحوار بحكاية رواها نزار قباني عن لقاء جرى له مع المطرب محمد عبد الوهاب. سأل نزار عبد الوهاب عما إذا كان مستعداً لتلحين قصائد له مدة كل منها ثلاث أو أربع دقائق لأنه، أي نزار، لم يعد يؤمن بالأغنية الطويلة التي تستمر عشر دقائق أو ربع ساعة أو أكثر، وأنه يريد مع مطرب وموسيقي كبير كعبد الوهاب أن يدخل عصر الديسكو.

كانت وجهة نظره أن القصيدة الحديثة يجب أن تستعمل «الريجي»، وكذلك الأغنية الحديثة. لقد انتهى عصر الطرب الطويلاني، والقصائد الطولانية، والملاحم، والمواويل، والتقاسيم، والتواشيح: «الشعر العربي بحاجة ماسة إلى شد الحزام على



أوتاره الصوتية، والاقتصاد في استعمال فمه وشفثيه». إنه يرى أن شهية اللغة عند العربي، كشهوة الجنس، لا بد من اعتقادها ووضعها تحت الرقابة، وإلا افترست في طريقها الأخضر واليابس.

عبد الوهاب لم يتجاوب معه. لقد خاف من التجربة. قال له: الجمهور العربي معتاد على الأغنية الطويلة. لم يكن يكتفي في ليالي أم كلثوم بوصلة واحدة، بل كانت أم كلثوم تغني له حتى مطلع الفجر وهو يطلب المزيد. إنه جمهور طرب لا جمهور ديسكو، فهل تكفيه قصيدة مؤلفة من أربعة أبيات؟

ويتحسّر نزار قباني بعد أن يردد هذه الحكاية قائلاً: أريد أن أدخل عصر الديسكو، ولكن المؤسف أنه لا الملحن موجود ولا المطرب ولا الموسيقى.

وأضاف أن بعض القصائد التي لحّنت فشلت بسبب عدم فهم المغني لروحها. وضرب على ذلك مثلاً بأغنية له غنّتها فائزة أحمد، ظنّ أنها، أي فائزة أحمد، ستغنيها بشراة وقسوة، كما تتطلب معانيها، ولكن فائزة أحمد غنّتها، كما قال، على طريقة: يا ليل يا عين. فندم نزار على أنه أذن لها بغناء القصيدة دون أن يستمع مسبقاً إلى أدائها. ويذكر أنه عندما التقى بمحمد عبد الوهاب بعد أشهر من ذلك سألته عما إذا كان قد استمع إلى أغنية فائزة أحمد. فhez عبد الوهاب برأسه، وأضاف: هو حدّ يعطي قصيدة لخمسة؟

نزار قباني قال لي إنه يدعو إلى قصيدة عربية جديدة، موجزة إلى حدّ بعيد، خفيفة سريعة الخطى، متخلصة من زوائد دودية عديدة، تراعي الموسيقى والإيقاعات العربية المعروفة ولكنها تعتمد تأليفاً موسيقياً يقع خارج سطوة التاريخ وإرهابه. ولا مانع عنده من أن تصل القصيدة الحديثة هذه إلى حالة جفاء تام مع القصيدة العربية القديمة. بل إنها قد تتحول إلى حالة صدام معها وتدخل تخوم قصيدة النثر.

قال نزار قباني:

.. إن بحور الخليل بن أحمد باتت بحور مناسبات لا بحور شعر. والناس ضجرت منها. حتى اللغة العربية ضجرت من الموزون المقفى التقليدي. أنا شخصياً إذا ذهبت إلى مجلس وسمعت فيه قصيدة موزونة ومقفاة أزعل. شيء ما ضد العصر في هذه القصيدة. وكل ذلك يشبه شخصاً ذاهباً إلى «بيسين» سباحة وهو يرتدي السموكن. . أشعر بارتجاف في مفاصلي وأنا أسمع الصدر، والعجز بعده. والسبب

إيماني بأن كل هذا أصبح خارج التاريخ . إن العصر القادم سيفرض علينا مذاقاً جديداً . الأذن العربية لا تزال معتادة على ميراث موسيقي قديم . يصعب علينا إلى وقت طويل أن نستمع إلى شعر بدون موسيقى كلاسيكية . ولكن يبدو أننا سنصل إلى ذلك اليوم الذي يقترب فيه الشعر من النثر .

ويتساءل : لماذا إذا فتحنا مجلة أو جريدة نجد إلى جانب قصيدتين من الموزون والمقفى عشرين قصيدة نثر؟ وعندما قلت له إنني سمعته قبل خمس سنوات يبدي إعجابه «بقصيدة النثر» فظننته يحامل أو يتقي الشر أو يقوم بما يمكن تسميته «دفع بلاء»، ضحك، وقال :

- لم أكن أجمال أحداً، كما لم أكن أقوم بتزكية الشاعر المتطفل على الشعر الذي يظن أنه ببعض الكتابات النثرية الركيكة وصل إلى السماء الشعرية السابعة . إن مصيبتنا «كان» بالمتطفلين على الشعر . يقولون لك : قصيدة النثر هي قصيدة المستقبل ثم ينزلون ضرباً بالشعر والقارىء . هل هذا هو الشعر، وهل هذا هو الشاعر؟

إن معاناتي الداخلية تقول : عندما أريد أن أكتب شعراً لا أكتب الشعر، بل أكتب النثر . عندما كنت أدعى إلى مناسبة كنت أقول للناس قبل أن «أتحفهم» بالقصيدة : المناسبة قضت بأن أقول قصيدة ، فأقول القصيدة . . الآن أشعر أن كلامي يجب أن يكون «سبور» . قد أخسر شعبياً ولكني أشعر بأن الإنسان يبدو مضحكاً إذا لبس ثوباً فضفاضاً . إن النثر أقرب إلى الطبيعة ، وأنت تستطيع أن تنجز قصيدة نثر جيدة جداً دون أن تركز على الموسيقى القديمة .

إن كل ذلك متوقف على قدرة الشاعر على التأليف . ولغتنا العربية والحمد لله غنية جداً تستطيع أن تضع منها لوحات هائلة .

ولكن نزار قباني لا يلغي هنا القصيدة الكلاسيكية . لا يصدر بحقها حكم إعدام : «أنا لا ألغي القصيدة الكلاسيكية . لا . الذي يريد أن يذهب إليها حرّ، وكذلك الذي لا يريد . المهم أن يقنعنا . الشاعر مطلوب منه أن يقنع قارئه . إذا أقنعنا، أهلاً وسهلاً» . .

يقول نزار قباني :

- باتت القصيدة العربية الحديثة اجتهداً موسيقياً بعد أن كانت عبارة عن نحت

شرقي. صارت تأليفاً موسيقياً يقع خارج سطوة الماضي وإرهاب التاريخ. إن الشعر العربي، في الأساس، أغنى من الشعر الأوروبي. الشعر الأوروبي يعتمد على الـ «پا» وحدها، على مفتاح موسيقى واحد. نحن لدينا عدة مفاتيح موسيقية: فَعْلٌ، فاعلاتُنْ، مُستفعلنْ، إلى آخره. كلها مفاتيح موسيقية إذا استطعت أن تجتهد بصدها اطلعت سمفونيات موسيقية مذهلة. هذا الاجتهاد الذي أدعو إليه هو نوع من اللعب ضمن إطار الموسيقى الأصلية، نوع من حرية لا يجوز أن تكون مرفوضة أو مستنكرة، لأنك لا تفلت خارج إطار النظم إطلاقاً، بل تقدم مجرد تنويعات عليه لو سمعها الأقدمون لما استنكروها، لأنهم كانوا يفعلون يومها ما أدعو إليه اليوم.

يجب أن نسمح للشاعر الحديث بتأليف موسيقاه الخاصة في إطار الإيقاعات العربية القديمة الكلاسيكية. يجب أن يخرج الشاعر الحديث من أسر التخت الشرقي. كانت القصيدة العربية تختاً عربياً بإيقاعاته، بضجيج طبوله. لم يكن يُسمَح للقانون أن يفرد، ولا للكمان. كانت الموسيقى العربية تجري في مسارات محدودة. أرجو أن لا تظن أنني ضد الموسيقى. لا. أنا مع الموسيقى. أنا حتى مع موسيقى قصيدة النثر. ولكن الموسيقى ليست التفعيلة. في العادة وأنت تكتب نثراً تشعر أحياناً بأنك أمام جملة موسيقية شعرية. تأليف الكلمات هو المهم. وضع الكلمات في مواضعها الطبيعية على الورق. الكلمات هي تشكيلات لونية جديدة. الشاعر «يخض» لغته فيصدر عن ذلك تشكيلات لغوية جديدة. ليس هناك سقف محدود نقف تحته. دائماً هناك إمكانية لتوليفات لغوية وشعرية جديدة. الإنسان هو الذي خلق الموسيقى ولذلك له الحق دائماً في تطويرها. يجب قبول التطور الموسيقي. انتقلنا من سيد درويش ومنيرة المهدية إلى فيروز والرحابنة ثم إلى عائلة البندلي: من الغنبازي إلى البلوجينزا

وهو يريد أن يقنعك باستعمال الحجج والذرائع المؤيدة لوجهة نظره: «لماذا نقبل بتطوير الأكل والعمارة وكل شيء، ولا نقبل بتطوير الموسيقى؟ طبعاً أنا أردّ كل شيء للأصالة. أنا مع الأصالة لا مع الزعبرة. هناك ناس بهلوانيون، وهناك ناس أصلاء. الأصيل يستطيع أن يلعب لعبته بمهارة. أما البهلوان الذي يلعب بدون أصالة فلا يلبث أن يقع بعد لحظات ويدق عنقه».

وهو يرسم صورة القصيدة العربية المقبلة على النحو التالي:

.. القصيدة العربية ستكون في المستقبل قصيدة نثر. الإنسان العربي واقع في حالة

ضجر من كل شيء: ضجر سياسياً، وجودياً، واجتماعياً، وهو أيضاً ضجر من لغته ويريد أن يتحرر من كل شيء. حياتنا العربية كلها سلسلة قمع، سلسلة ممنوعات. إن الجيل العربي الجديد يطلب المزيد من الخروج، وهو سيكسر جدران الإرهاب على أنواعها. وأنا أعتقد أن قصيدتنا ستصل في المستقبل إلى ما نسميه اليوم قصيدة النثر. ويعطي صورة قصيدة المستقبل هذه:

لقد فهمت دوماً معادلة الحداثة على أنه لا شعر يجب أن يكتب خارج الحديث اليومي. لقد حاولت ما أمكنني أن أجعل القصيدة جزءاً من المصطلح اليومي للتخاطب: أن أنزل من اللغة الأكاديمية، أو اللغة القاموسية، إلى الشارع العام. في الشعر، لا أؤمن بالأندية الخاصة، أنا أؤمن بالحدائق العامة. أنا أؤمن بشعر مثل الحدائق العامة يدخله كل الناس بدون بطاقات دخول، ولا تذاكر دخول. ونقول له وكأننا نذكره ببعض ما يقع فيه من تناقض: ولكنك بقيت أنيقاً إناعة أهل الأندية الخاصة. لغتك الشعرية ظلت لغة أنيقة ملوكية أموية ولم تتحول إلى ما يشبه دردشات الحدائق العامة.

بعدها يسرع ناسج الحرير الدمشقي إلى القول:

- هذا صحيح. هناك ناس ينحتون كنجارين، ناس كجواهرية، ناس كمعمارين شومنتو. كل شيء يتوقف على لغة الشاعر الأصيل. أنا كان عندي في الماضي غنيات شامية، لغتي الآن مائية، «أكواريل»، شفاقة. الشاعر يجب أن يكون شفافاً. يجب أن يكون مائياً. ربما أنا مدين بكل ما عندي من خضرة في شعري ولغتي لبيتنا القديم في الشام. كان بيتنا بالشام علبة رسم: تغطّ فيها ثم تكتب. هل تعرف من المائي بشعره؟ هو سعدي يوسف. ربما لأنه عاش فترة طويلة من حياته في شط العرب حيث تجد هناك لا أقل من مليون نخلة. .

وتسأله عن الفرق بين لغته الشعرية اليوم واللغة الشعرية بالأمس، فيجيب:

- في كل يوم أقرب أكثر من طبيعة الشعر. أبحث عن الإنسان الذي يتنفس شعراً، بدون عائق، بدون تصنع. أريد لغة لا يشعر الشاعر عندما يقولها أنه يصطنع موقفاً. لقد كنت ولا أزال أبحث عن التطابق بين اللغة الشعرية وبين الحديث اليومي للناس. أنا مع اللغة الثالثة: لغة المثقفين، لا اللغة القاموسية ولا اللغة العامة. نحن

موتى بالازدواجية . أنا طبعاً ضد العامية والمحكية . طبعاً . لكن أنا مع اللغة العربية التي تتداول الآن بين المثقفين العرب ، مثل هذه اللغة يجب أن نعتمدها شعرياً .

وروى نزار قباني تجربة له مع الأطفال . قال : الطفل العربي هو الحقل الذي يجب أن نجرب فيه شعرنا . بعض المربين الكبار وضعوا للأطفال تراوح أعمارهم بين الـ ١٢ والـ ١٤ سنة نماذج من شعري . وجد شعري رواجاً هائلاً بين الأطفال . هربوا من الفرزدق وجريـر وذو الرمة إلى واحتي . لماذا؟ يقولون لك : عمّو ، شعر نزار يشبهنا . لقد اكتشفوا أن هذا الشعر كُتب بلغة وصور ومواضيع من حياتهم . الشاعر سليم بركات جاء مرة إليّ مع جماعة وقالوا لي : نريد أن تأذن لنا بنشر أشياء من شعرك للأطفال . هل تسمح لنا بأن نختار؟ ثم أثنى بمختارات من شعري للأطفال . أنا فوجئت بها مع أنها من شعري . في معارض الكتب ، أصبحت أوقع ، لا للصبايا والشباب ، بل للأطفال والأولاد . الأطفال والأولاد يأتون إليّ لأنهم يجدون أنفسهم فيّ .

ويقول وكأنه يختصر صفحات طويلة :

- باختصار أقول لك : أنا هدمت جدار الخوف . كان الشعر العربي خفيفاً . قُلّ للعربي : هذا شعر الخطيئة : يرتعب . هذا شعر الجواهرى : يموت من الخوف . الشعر يا صاحبي لم يعد يحتمل كل هذه القسوة . حاجز الرعب أنهيتُ . خلص . أنظر إلى هؤلاء المضيفات العشر (في مطار عمان) لقد اقتربن مني بخشوع وورع ، وأخذن توقيعني . أنظر إلى شوفور التاكسي ، تأمل البوّاب . كلهم يشعرون بأنني قريب منهم وأنني أكتب لهم . هذا انتصار . أنا لا أريد أن يقرأني شارل مالك وفؤاد أفرام البستاني وجماعة المجمع اللغوي . أريد أن يقرأني الشعب . الشعب يعرف بالحدس ماذا يريد . إن الذي يقول لك وكأنّه يتهمك : أنت رائج ، هو شخص غير ناجح . هل خلّق الشاعر كي يُختبىء؟

لأول مرة يحدث هذا الأمر : لقد أنهيتُ دور الشاعر الشحاذ . إنني أقول لهم : أنا شاعر أعيش من شعري ، ولا أعتمد على أي سلطان . أنا ضد السلاطين جميعاً . لقد سار شعري بسلطان الشعر فقط . إن الذي يعطيك الخلود هو الشعب . وعندما يتوجك الشعب تصبح الباقي الأبدى . وحتى عندما يمنعك الرقيب تزداد اختراقاً وتصل إلى ما لم تكن تحلم به .

ويتكلم معك كمن يناجي نفسه: «لازم نوصل لشعر آخر. لسه مش كافي. يجب أن نصل لتبسيط أكثر حتى يصير الشعر يطلع مع النفس. ولكن المصيبة أني كل ما يشتغل بالتبسيط غيري يشتغل بالتعقيد. المؤسف إنو ما في «فريق شعراء» يعملوا تجارب منشان تبسيط الشعر. يومية بيطلع «بالنهار» خرايبش. أليس لهؤلاء مصطلح نقدي؟ إنهم لا يساعدونا كي نعمل للشعر شيئاً حقيقياً. يجب أن يشتغل الشعراء من أجل ذلك. يجب أن نعمل «مانفيسـتو» يؤدي إلى اقتراب الشعر من الجمهور العربي. هم يلقّحون الجمهور العربي بالأشعر. شيء رهيب هذا الذي يحدث في الساحة الشعرية الآن.

في حديثه وصف نزار قباني الشعر بأنه كيمياء. كيمياء اختيار الألفاظ والكلمات. قال: إن السحر القديم يجب إعادة الاعتبار إليه. يجب الاهتمام بكلماته وأسراره ومعادلاته. تحويل الشيء إلى ذهب.

وأثنى ثناءً جميلاً على أمين نخلة، الشاعر اللبناني الذي رحل في إحدى موجات الحرب اللبنانية، في بداياتها تقريباً. هتف من قلبه: أمين نخلة أستاذي. لقد علمني الرشاقة والفن وأنا متحسر لأنني لم أتمكن من إلقاء كلمتي في مهرجانه الذي ألغى، في بيروت. وكنت سألقي في ذاك المهرجان نثراً لا شعراً.

وفي حديثه عرّج على بعض الشعراء المعاصرين فأبدى إعجابه بشعر محمود درويش. قال: شعر محمود أفضل من شعر أدونيس بزمان، وأفضل من شعر سواه أيضاً. ووصف صلاح عبد الصبور بأنه «بقايب شعر». قال: لا يوجد شيء في شعره يدهشك ويدعك تقول: آه! إنه مجرد معلم عادي في مدرسة بريف مصر. وقال لي نزار قباني أخيراً: في حديثي معك وضعت الإصبع على جرح الشعر العربي.

(القبس ٢٨/٥/١٩٨٤)

## حوار آخر مع نزار قباني

### رؤوس عناوين

- السمكة الوحيدة التي تجلب لي الحساسية هي المرأة.
- الشعر الجديد لا يزال يأكل من مؤونة شعراء الخمسينات.
- إذا استمرّ الزمن العربي كما هو فإن كل المواطنين العرب سيذهبون إلى كليفلاند لتغيير شرايينهم.
- المرأة هي مهنتي، وحين لا يكون امرأة في داخلي أصبح عاطلاً عن العمل.
- كل النساء أساساً هنّ للحب. والرجل هو الذي (يوظفهنّ) لديه زوجات بلا راتب.
- اللغة هي الكرسي الذي تجلس عليه القصيدة، ولذلك وقعت أكثر القصائد الحديثة على الأرض.
- التجديد يحتاج إلى وقت طويل، ومن المستحيل أن تتحول أم كلثوم إلى ماريّا كالاس.
- الوطن العربي يحاول أن يقنعك أنه بخير، بينما درجة حرارته فوق الأربعين.
- أن تكون شاعراً رائجاً في هذا الوطن معناه أن تكون قليل الأدب.
- هاجرتُ مع السمك المهاجر. ولكنني كنتُ السمكة الأقوى ذاكرة.

نزار قباني.. هو (مجنون بيروت)

مثلاً أرغوان مجنون إلزا..

□ في مثل هذه الأيام من حزيران (يونيو) ١٩٨٢ حملك مركب شحن من مرفأ بيروت.. إلى مرفأ لارنكا في جزيرة قبرص.

مرّ عام على هذه الرحلة الغرائبية. فأين كنت؟ وماذا كنت تفعل؟ وهل وصلت إلى أرض الثبات؟

- كنت في كل الأمكنة، ولم أكن في أي مكان..

كل مدن العالم بالنسبة لي كانت صالات ترانزيت.. وفنادق صالحة للمبيت ليلة واحدة.. أو ليلتين على الأكثر..

بعد بيروت لم أستطع أن أنام في أي مكان.. ولا أن أفهم مع أي مكان.. ولا أن أكتب في أي مكان..

كل العالم فندق من الدرجة الثالثة.. وبيروت هي البيت..

كل العالم بلا جدران.. وبيروت هي السقف..

كل العالم صحراء.. وبيروت هي الماء..

كل الجغرافيا تفرعات وهوامش.. وبيروت هي الأصل..

هل يمكن أن تتحول الجغرافيا إلى مصدر أساسي من مصادر الشعر؟ بحيث يصبح مقهى (ديبو) على الروشة، أهم من مقهى (الفلور) في باريس.. ويصبح (برج أبو حيدر) أخطر من برج إيثل.. أو من برج بيزا المائل؟؟

□ كلامك يوحي بأنك مصاب (برومانسية المكان).. فهل يلعب المكان مثل هذه الأهمية في عملية الإبداع الشعري؟

- ليست هذه رومانسية المكان.. فطوال عمري لم أكن رومانسياً، وإنما كنت جارحاً بواقعتي مثل الصقر.

ولكنني من خلال تعاملي الشعري مع عشرات المدن اكتشفت أن بيروت نسخة لا تتكرر في تاريخ الشعر.. وأن الشاعر الذي لا (يتخرج) من بيروت، أو لا يتشكل في بيروت.. أو لا يتعمد في بيروت.. أو لا تُنشر أشعاره فيها.. يبقى شاعراً



غير مكرّس، ولا يصل إلى مرتبة النجومية، وإنما يبقى في قائمة شعراء (الكومبارس) . . .

وهناك قائمة طويلة جداً بالشعراء الذين أطلقتهم بيروت كالنيازك في سماء الوطن العربي تبدأ ببدر شاكر السياب، ونازك الملائكة، وعبد الوهاب البياتي . . وتنتهي بمحمود درويش . .

كل هؤلاء الشعراء - وأنا منهم - (تصنعوا) في هذه المدينة الخرافية، و(دوّزُوا) حناجرهم على شجرها، ومطرها، وقرميد بيوتها الأحمر . .

كل هؤلاء الشعراء وغيرهم، كانوا قبل بيروت (مادة أولية . .) وصاروا بعد بيروت مادةً قابلةً للتصدير . .

كل هؤلاء الشعراء . . يرفعون قبعة الحب والعرفان لبيروت . . ويعتبرونها جزيرتهم الأخيرة . . أو (خيמתهم الأخيرة) كما يقول محمود . .

□ انبهارك العاطفي ببيروت . . يجعل منك (مجنون بيروت) كما أن أرغوان مجنون ايلزا . . هل يمكن أن نسألك: لماذا بيروت بالذات؟ وما هو الشرط الذي يجب أن يتوفّر في مدينة ما . . لتحرك بنا شهوة العشق، أو شهوة الشعر؟  
- يا ليتني أعرف . . يا ليتني أعرف . .

فالمذن نساء . . ولو اجتمع كل خبراء العشق، وكل خبراء الشعر، على مائدة مستديرة لما استطاعوا أن يعرفوا لماذا تقدر امرأة أن تفجّر بنا الكرة الأرضية، وتضرم النار في تاريخنا . . وجهازنا العصبي . . في حين لا تستطيع امرأة ثانية أن تضرم عود كبريت . .

وبيروت مدينة ذكية جداً . . وشاطرة جداً . . وذات خبرة عالية في استدراج الشعراء إلى حبها . . والاحتفاظ بهم . . إنها تجرّك إلى حجرتها البحرية . . وتعطيك قلماً . . وورقة . . وقدح عرق . . وحين تحاول أن تقترب منها، تقول لك: «بعدين . . بعدين . . أكمل قصيدتك الآن . . وعندما تفرغ من كتابة قصيدتك . . سأحبك . .» . . وعندما تتركها خمس دقائق، وتذهب لتجلس مع القصيدة . . تقول لك: « . . . ولو . . يا أستاذ . . هل هناك رجل يدير ظهره لامرأة جميلة . . ويغازل ورقة؟ ألا تعرف أن هذا وقت الحب . . لا وقت الشعر . .» .

وتسألني بعد هذا .. لماذا بيروت؟؟  
صدّقني .. إنني لا أدري ماذا فعلت بي هذه المدينة .. لا أدري ماذا وضعت في  
فنجان قهوتي حتى انسطلت .. لا أدري أي مادة كيميائية حققتني بها فغيّرت فصيلة  
دمي ..

لا أدري كيف دخلتُ إلى بحرّها رجلاً .. وحولّتي إلى بَجعة .  
لا أدري كيف دخلتها على هيئة إنسان .. وخرجت منها على هيئة كتاب ..  
لا أدري كيف دخلتها عازباً .. وخرجت منها وأنا أجراً خلفي عشرة آلاف  
قصيدة .

□ هذا الكلام الجميل عن بيروت يفتح القلب .. ولكن بعيداً عن الغزل  
الذي اشتهرت به ، قل لنا ماذا أعطتك بيروت كشاعر؟

- أعطتني الضوء الأخضر لأكتب ما أريد .. بالشكل الذي أريد .. في السوق  
الذي أريد .. لم تحاسبني ، ولم تعاقبني ، ولم تأخذني إلى عيالك التفتيش .. ولم تشنقني  
بحبال كلماتي .. ولم تجربني - وهذا هو الأهم - أن أكون شاعراً في خدمة السلطان ..  
بيروت أعطتني الحضارة كي أكون أقوى من السلطان .. وأكبر من السلطان .. سبعة  
عشر عاماً منذ دخلتها في أوائل الستينات . لم تضايقني بشيء .. ولم تنرفزني .. ولم  
تضطهدني .. ولم تلتصص عليّ من ثقب الباب .. ولم تنكش أوراقني بعد خروجي من  
البيت .. ولم تفتش جيوبي .. ولم تكسر باب المطبعة وتلقي القبض عليّ متلبساً بجرم  
نشر كتاب جديد .

سبعة عشر عاماً ، كانت بيروت خلالها ، تحمل إليّ ركوة القهوة كل صباح .. وتشعل  
لي السيجارة .. وتنسحب على أطراف أصابعها .. وتتركني أشتغل .

لم تسألني مرّة: أين كنت؟ ومع من كنت؟ وما اسم المرأة التي تحبّها؟ وماذا  
تكتب؟ ولم تطلب مني مرّة واحدة أن أطلعها على مسودة قصيدة وهي في حالة التكوين .  
في بيروت عشت الحرية ممارسةً وتطبيقاً .. ولم أعشها نظرية أيديولوجية .. أو  
بياناً وزارياً .. أو خطاباً جماهيرياً بغرض التسويق .

باختصار .. بيروت لم تجلس على أصابعي .. ولم تقطع أصابعي .. ولم تفتح  
لي محضر تحقيق بعد كل قصيدة كتبتها .. أو كل امرأة أحببتها ..

□ عندما تركت (الأرض الخراب) في الصيف الماضي، بعد سقوط بلقيس تحت أنقاض السفارة العراقية، وبعد أن بدأ قلبك يعطي إشارات الإنذار، كان قلبنا معك وأنت تتلقى بصدرك، كآهة الإغريق، كل صواعق السماء وزلازل الأرض. كيف أنت الآن؟ . . كيف قلبك؟ .

- قلبي ليس مشكلة خصوصية. . قلبي جزء من الإيقاع الشعبي العام. . جزء من فرح هذا الوطن ومن حزنه. . جزء من انتصاراته وهزائمه. . جزء من عافيته ومرضه. . جزء من احتلاله وتحرره. . جزء من شرفه ومن اغتصابه. .

قلبي ليس طبله تضرب وحدها في الفراغ. . إنه يضرب داخل أسوار الزمن العربي. . ويصرخ في وجه الزمن العربي. . وينقل كل اهتزازات الغضب العربي. .

ولو كانت القضية قضية إصلاح قلبي وحده. . كانت المسألة بسيطة. . لكن القضية هي قضية إصلاح عصر بأكمله. . وعقلية بأكملها ولملمة كل أجزاء هذا الوطن المكسور. . وإعادة لصقه.

عندما صعدت إلى ظهر المركب في الصيف الماضي باتجاه قبرص. . كنت أبحث عن طمأنينة ما. . عن ثبات ما. . عن ستمتر واحد من الأرض ليس تحته عبوة ناسفة. . عن مكتب أجلس عليه ولا ينفجر بي. . عن قصيدة أصل إلى نهايتها قبل أن تلاحقني صفارات الإنذار. .

كان المركب يهتز اهتزازاً عنيفاً. .

وكانت حياتي تهتز اهتزازاً عنيفاً. .

وكانت الأيام قد أضاعت أسماءها، وترتيبها على الروزنامة.

صار غداً والبارحة يتشابهان. .

وصار الذي أتى مثل الذي سوف يأتي. .

وصار ٥ حزيران ١٩٨٢ نسخة طبق الأصل عن ٥ حزيران ١٩٦٧. . هكذا تتشابه تواريخ الهوان.

وصار حزن كربلاء. . وحزن بيروت يتتبعان لشجرة واحدة.

وصار دم الحسين يتدفق ساخناً في الجنوب اللبناني مع مياه الحاصباني

والزهراي.

وعلى ظهر مركب الشحن الذي ركبته . . كان العنفوان العربي مقرصاً بين  
أكياس البصل والثوم والطماطم . .

وكان المستقبل العربي يهتز من شدة البرد . . والخوف . . والقمع والإحباط . .

وكانت اللغة العربية تبيع مفرداتها على عربة خضار .

وكان القاموس السياسي بكل اشتقاقاته . . ومبالغاته . . وجعجعاته . .  
وعنترياته . . وأطوال موجاته . . قد احترق . .

وكان الكلام العربي الديماغوجي قد أصيب بداء السفلس في حنجرتة . . فتوقف  
عن البث .

كان المركب يتعد عن شواطئ عين المريسة . . وكانت عمارة (الجيفينور)  
تصغر . . وأحزاني تكبر . .

وأدركت في تلك اللحظة القاسية أن لا عودة إلى الأندلس . . وأن ولادة بنت  
المستكفي قد رهنّت خواتمها وأساورها عند مُرابٍ يهودي .

وهاجرتُ مع أفواج السمك المهاجر . .

ولكنني كنتُ السمكة الأكثر وجعاً . . والأكثر تلفتاً إلى الوراء . . والأقوى  
ذاكرة . .

وعندما يكون السمك قوي الذاكرة . . فإن بحار العالم كلها لا تقوى على  
تدجينه . . والترفيه عنه . .

والحقيقة أنني لم أكن أطلب نسخة طبق الأصل عن بيروت . . فقد كنتُ أعرف  
أن مطلبي مستحيل . . وإنما كنتُ أبحث عن مدينة تشبهها ولو بنسبة ١٠ بالمائة . . كما  
يبحث الرجل عندما يرى امرأة جميلة متزوجة عن شقيقة لها عزباء ليتزوجها . . ولكن  
بيروت على ما يبدو امرأة بغير شقيقات .

□ وهل وصلت الآن إلى أرض الثبات؟

- لا ثبات على الأرض العربية للإنسان . .

كلنا نهتز كسفينة مثقوبة في عرض البحر . . اللغة تهتز . . الثقافة تهتز . . الإيمان  
يهتز . . الحلم يهتز . . علاقات الحب تهتز . . مستقبل أولادنا يهتز . . الثابت الوحيد على  
الأرض العربية . . هو القمع .

لقد مرّ على نزولي في السفينة عام كامل، ولكنني لا أزال (دائماً) . . حين أقرأ الصحف العربية أدوخ . . وحين أصغي إلى الإذاعات العربية أدوخ. وحين أقرأ بعض نماذج الشعر الجديد أدوخ. وعندما أفكر كيف صار الإسرائيليون جزءاً من عاداتنا اليومية، وضيماً يلبس بيجامته ويدخل إلى غرفة نومه في البيت العربي، رغم أنف أصحاب البيت . . أدوخ . .

كاذب من يقول لك إنه ثابت في مقعده . . أو في سريرته . . أو خلف كتابه . . أو مع أطفاله . . أو بين ذراعي زوجته . .

إن عصر الانحطاط العربي الجديد، حوّلنا إلى يتامى . . ولقطاء . . وسرق كل عناويننا . .

□ في مقال لك بعد العملية الجراحية التي أجريتها في قلبك في الولايات المتحدة، وغيروا لك فيها ثلاثة شرايين في القلب، قلت - على ما أذكر - إن الشريان الأول كان مسدوداً بسبب تعاطي الشعر . . والشريان الثاني بسبب تعاطي العشق . . والشريان الثالث بسبب تعاطي العروبة.

فهل تعاطي العروبة في نظرك يسدّ الشرايين، ويحدث كل هذا التخريب؟ أم أن التشبيه هو مجرد تشبيه فني؟

- يا سيدي . . ليس هذا وقت التشايب الفنية. هذه حقيقة طبية. فتعاطي العروبة لا يؤدي إلى انسداد الشرايين فقط، وإنما يؤدي إلى سدّ الحدود بين الدول العربية، وإلغاء التأشيرات، وقطع التلفونات، ومنع سفر الأشخاص والبضائع، وإيقاف الشاحنات، ومنع الجرائد والكتب والمجلات . . من الوصول إلى أرض العدو (العدو اليوم هو العدو العربي، أما العدو الإسرائيلي فصار موضحة قديمة).

وثق، يا صديقي، أنني لستُ العربي الوحيد الذي غيّر شرايينه بسبب العروبة، وإذا استمرّ العالم العربي يقفز من هاوية إلى هاوية . . ومن انتحار إلى انتحار . . فلإن كل المواطنين العرب سيضطرون إلى الذهاب إلى كليفلند . . لتغيير شرايينهم . .

□ بعد سنة كاملة من غيابك، هل تعتقد أن ثمة تحولات حدثت في جسد الشعر، وهل من ممثلين جدد على مسرح الشعر استطاعوا أن يدخلوا دائرة الضوء، بأصواتهم الطازجة والتميزة، ويقوموا بانقلاب حقيقي؟

- لم يحدث لا انقلاب... ولا نصف انقلاب في الشعر العربي بعد الانقلاب الكبير الذي حدث في الخمسينات.

الأرض نامت... والمطر توقف عن النزول... والبيادر فرغت من القمح. والشعر الجديد لا يزال يأكل حتى اليوم من (مؤونة الشتاء) التي تركها شعراء الأربعينات والخمسينات... ويستعمل زيتهم... وزيتونهم... وعدسهم... وبرغلهم... وكبيسهم...

وهذا لا ينحصر بالشعر فقط... وإنما ينسحب على جميع الفنون حيث تبدو الأرض وكأنها استقالت من وظيفتها، والأشجار اضربت عن ولادة الورق الأخضر.

□ نزار قباني، في هذه المرحلة من العمر كيف ينظر إلى المرأة؟ وهل هناك امرأة ما؟ وهل من (برامج) جديدة للزواج؟

وأخيراً هل تفرق بين امرأة للحب، وامرأة للزواج؟

- لا تنتظر مني أن أقول لك بلهجة أكاديمية باردة إنني صرْتُ الآن أكثر حكمة، وأرجح عقلاً، وأكثر اتزاناً في تعاملي مع المرأة.

فالرجل لا يغيّر جلده بمثل هذه السهولة، ولا ينقلب من فهد إفريقي إلى دُب من القطب الشمالي... بين عام وآخر.

ثمة خصائص للعاشق تبقى مزروعة فيه حتى يموت، مثل خصائص الحصان العربي، والثور الإسباني، وخصائص القطن المصري، والنبيل الفرنسي، والكافيار الروسي، والكاراي الهندي...

والعشق نوع من الحساسية، أو فرط الحساسية.

فواحد يتحسس من الروائح، وواحد يتحسس من لحم السمك... وواحد يتحسس من لحم المرأة!!

ثم ثمة رجل يرى امرأة فيحسبها وردة، أو نجمة، أو قوس قزح. وثمة رجل يرى امرأة فيحسبها عمود كهرباء... أو سيارة شحن.

ثم ثمة رجل يرى امرأة فيدير لها ظهره مخافة أن يفقد عذريته، ويتهمه الناس بأنه إنسان.

إن الرجل لا يتقلب على نفسه انقلاباً كاملاً بمعدل ١٨٠ درجة مثوية. كما لا تستطيع السلحفاة أن تنقلب إلى فراشة. . والجاموس إلى غزال. . ومدام بوفاري إلى رابعة العدوية. .

إن قوانين الطبيعة لا تقبل مثل هذه التحوّلات المفاجئة لا بالنسبة للعصفور. . ولا بالنسبة للحصان. . ففي العصفور تبقى شهوة الطيران قائمة. . وفي الحصان تبقى شهوة الصهيل قائمة. . وفي الذئب تبقى شهوة الهجوم قائمة.

شخصياً. . لا يمكنني أن أنظر إلى المرأة بحياد. فهي إما أن تكون جزءاً من طفولتي وجنوني. . وإما أن لا تكون. .

أنا لا أتحسّس من السمك، ولا من الغبار، ولا من ملابس الصوف. إن السمكة الوحيدة التي تجلب لي الحساسية هي المرأة.

وحتى يكتشف الطب دواء حساسية العشق فسأبقى مكشوفاً للعدوى مثل أي مدينة مفتوحة. . وسأبقى دائماً منتظراً قدوم (الجراثيم الجميلة).

أما سؤالك (هل هناك امرأة ما؟. .) فأنا لا أحب أن أذهب للنيابة العامة لتحقيق معي في قضايا العاطفية. فأنت تعرف أنني ضدّ القمع العاطفي، كما أنا ضدّ القمع السياسي.

ولمعلوماتك أقول إن المرأة لم تبهر من سواحل دمي حتى تعود إليها. فأنا أعطيتها الإقامة الدائمة، وحق اللجوء السياسي إلى قلبي. . وانتهى الأمر.

ثم إن المرأة هي مهنتي. وهي المادة الأولية التي أصنع منها الشعر. . وحين لا يكون امرأة في داخلي. . أصبح عاطلاً عن العمل.

أما بالنسبة إلى الزواج فأنا محارب قديم، وعلى جسدي (تكسّرت النصال على النصال) وإلى أن أخرج من غرفة العناية الفائقة. . يحلّها ربّك. .

ليس هناك امرأة للحب. . وامرأة للزواج. .

كلّ النساء أساساً هنّ للحب، ولكن الرجل هو الذي (يوظفهنّ) لديه زوجات بلا راتب. . أو يضعهنّ في (الفريزر) ليطبخنّ عندما يكون لديه وليمة.

## □ هل يقلقك الموت؟ ألا يشغلك موضوع المصائر؟

- الموت صديقي . تعرّفت عليه في صيف ١٩٧٣ في لندن، عندما تركني توفيق وذهب معه . ثم زارني مرّة أخرى في ١٥ ديسمبر ١٩٨١ حين أقنع بلقيس أن تذهب معه، فذهبت .

وطرق الباب عليّ في مستشفى (جورج تاون) في واشنطن في صيف عام ١٩٨٢، عندما كنت أجري جراحةً في قلبي . . ولكنني لم أفتح له الباب، فترك بطاقته وذهب .

إن الموت مثل إسرائيل، يدخل في لحمنا كل يوم عشر بوصات، ولكننا لا نعرّف به، ويحتل من جسدنا مساحات هائلة، ونحن نشهر في وجهه لاءات الخرطوم . لا يهزم الموت إلا الفن . والفنانون هم الوحيدون الذين يخافهم الموت، ويحسب حسابهم . .

فشكسبير زاره الموت من أربعمئة سنة، ولكنه لم يستطع أن يصرعه بالضربة القاضية . ف(هاملت) لا يزال حتى الآن واقفاً في حلبة الملاكمة يردّ ضربات الموت، ولم تنته المباراة بعد . .

والمتنبي، هاجمه الموت منذ أكثر من ألف سنة، ولكنه هرب أمام شجاعة المتنبي، وصموده، وكبرياء نفسه . .

إنني عندما أكتب شعراً أشعر بالقوة والمناعة . . فالشعر هو شهادة تأمين ضد الموت . .

وما دمت أقدر أن أنشر كل عام كتاباً فإن الموت لا يقترب مني، لأنه لا يجب رائحة الخبز والورق وموسيقى المطابع . . .

## □ في السنوات الأخيرة كثيراً ما هاجمت العرب . هل أنت تحمل على (العرب) أم على السلبات العربية؟ وكيف نفرق بين الثائر العربي وبين الثائر على العرب؟

- العالم العربي يحكمه ٢٢ شخصاً . وعدد سكانه ١٥٠ مليوناً . فإمّا أن يكون هؤلاء الـ ٢٢ في ذروة الشطارة والفلهوية، ولا يمكن أحد أن يسألهم ما هولون عيونهم أو ما هو نصف العشرة . . وإما أن يكون الـ ١٥٠ مليون عربي ألواحاً من القصدير . . وخُشباً مسنّدة . . وأغناماً تأكل البرسيم وتدعو للسلطان بطول العمر .



نعم . . أنا أهاجم العرب ككل . . ولا استثني أي ناقة . . أو أي جمل . فالجبال (بكسر الجيم) هي التي صبرت أكثر من اللازم، وعطشت أكثر من اللازم، وضربت على سنامها أكثر من اللازم . . وأعطت ظهورها لجميع الراكبين .

إن مسؤولية (المركوب) لا تقل عن مسؤولية (الراكب)، ولو أن الشعب العربي عرف كيف (يرفس) و (ينطح) أو (يعض)، كما يفعل (ليش فاليزا) رئيس نقابة التضامن في بولونيا، لما أخذ الحاكم عندنا مجده، ومدّ رجله على طول الفراش .  
إن الخط الذي ترسمونه بين الشعب وحكامه خطأ وهمي . فكل واحد منهما يصنع الثاني على صورته . أليست حكمة (كما تكونون يولي عليكم) حكمة عربية؟؟ أم هي حكمة سنغالية؟

قد تقول لي إن الشعب العربي مسكين، ومقهور، ودرويش، ومغلوب على أمره . وأنا أقول لك إن (الدروشة) لا تدخل الجنة . . فقطار الحرية لا ينتظر الدراویش . . ثم إذا كان الدرويش مقتنعاً بدروشته، والمسكين مقتنعاً بمسكنته . . والعبد مقتنعاً بعبوديته . . فلماذا كانت الثورات؟ . ومن الذي سيتولى نقل الإنسان العربي من مرحلة الثغاء . . إلى مرحلة الصراخ البشري؟

ولقد قرأت مقالاً جيداً في هذا الموضوع للدكتور حامد خليل المدرس بكلية الآداب في جامعة الكويت بعنوان (إني أتهم الشعب) رصد فيه ظاهرة الانحدار العربي، وتكلم فيه عن مسؤولية الشعب العربي عما يجري . ورفض أن تكون (الأنظمة العربية) رغم كل عوراتها ومساوئها هي (الشائعة) الوحيدة التي نعلق عليها دائماً ثياب مآسينا .

فتعاس الشعوب وتساهلها ولا أبايتها هي التي تضخم أنانية الحاكم وتعطيه الإحساس بالألوهية . .

يقول الدكتور حامد خليل في مقاله :

«ليس صحيحاً دائماً أن خوف الشعوب من حكامها هو السبب في عدم تحريكها أي ساكن حين يتعلق الأمر بمسائل قومية خطيرة، كالذي يحدث الآن . والحقيقة أن الحكومات هي التي تخاف من شعوبها، وأن ما يبدو أن طغيان من

جانبها، إنما هو مجرد ممارسة لسلطات كانت ملك الشعوب، ولكنها تنازلت عنها بمحض اختيارها لحكامها. . . .»

وقد ساق الدكتور حامد خليل قي مقاله حادثة ذات دلالة، تثبت أن الشعوب، بدافع الوصولية، والنفاق، والزلفى، والمصالح الفردية، هي التي تصنع الدكتاتور، وتضعه في (برواز) . . .

وأنا أنقل هنا الحادثة كما وردت في مقال الدكتور خليل :

«لقد حدث أن عُيِّن أحد الضباط في الأقطار العربية، على أثر القيام بثورة عسكرية ناجحة، وزيراً للتعليم. فوجد أنه مضطر - بحكم هذا المنصب - إلى الالتقاء بأساتذة جامعة ذلك القطر. غير أن الضابط المذكور تهب أول الأمر الدخول إلى الحرم الجامعي لشعوره بالضعة تجاه هذه النخبة من عمالقة الفكر. وعندما زار الجامعة ظهرت عليه الأعراض التي تظهر على أي تلميذ مبتدئ حين يدخل إلى قاعة المدرسين للمرة الأولى. غير أن الأساتذة الأجلاء أخذوا يعينونه على الخروج من الورطة التي وجد نفسه متورطاً فيها، ولكن ليس بدافع إنساني ولا تربوي، وإنما بدافع انتهازي صرف. وقد بدأوا يوهّمونه بأنه على مستوى من الثقافة يؤهله أن يتقلد ذلك المنصب، ولأن يكون أول الأمر نذاً لهم، وأستاذاً عليهم فيما بعد. . . .»

وإذا كان موقف (الانتلجنسيا) من شخصية الحاكم هو هذا الموقف الانبطاحي والمتخاذل، فلماذا نعتب على الحاكم إذا جعل من جلودنا أحذية. . . واعتبر نفسه - الملك الشمس الذي يستمد سلطاته من السماء؟؟

لقد دخلت الدبابات الإسرائيلية إلى قلب بيروت - وهي كما نعلم عاصمة دولة من دول الجامعة العربية - فلم تقم مظاهرة شعبية واحدة من المحيط إلى الخليج، تعبيراً عن غضب الجماهير أمام هذا الهوان القومي الكبير، اللهم إلا تلك المظاهرة التي قامت في فلسطين المحتلة. .

إنني لا أنتقص هنا من مشاعر الشعب العربي، فأنا واحد من أفراد هذا الشعب ربّما كان يتحسّس الفجيعة والحزن أكثر من غيره. ولكن حالة الانحدار التي انتهينا إليها لم تعد تسمح لنا بأن نضع النظارات السوداء على عيوننا، ندلق عطر كريستيان ديور على جثتنا المتعفنة.

يجب أن نتوقف فوراً عن قراءة نونية عمرو بن كلثوم :

إذا بلغ القطام لنا صبي  
تخرّ له الجبابرُ ساجدينَا  
ونشرب إن وردنا الماء صفواً  
ويشربُ غيرُنَا كدراً وطينا

يجب أن نتوقف فوراً عن هذه البهلوانيات الكلامية الفارغة . . فنحن الذين  
نشرب الوحل اليوم . . وغيرنا هو الذي يشرب مياه فيشي وإيثيان .

إن إسرائيل لن تخرج من الأرض العربية المحتلة بديوان الحماسة، ولا بمحطة  
إذاعة الطيّب الذكر أحمد سعيد . . الذي كان من استوديو الإذاعة يسقط كل خمس  
دقائق خمسين طائرة، ويفرق عشرين بارجة . . .

ولا يزال ورثة أحمد سعيد الإذاعيون أحياء يرزقون .

وإذا سألتني ما هو الفرق بين الثائر العربي، وبين الثائر على العرب . . أجيبك  
أن لا فرق . فكلاهما ضروري ومطلوب . .

فالأول . يتعامل مع الوطن على طريقة الصوفيين، والعشاق العذريين، فلا يرى  
من المعشوق غير جمال صورته، واعتدال قوامه . ويرفض أي صورة للوطن غير التي في  
ذهنه وفي مفردات قاموسه الأيديولوجي .

والثاني يتعامل مع الوطن كما يتعامل الطبيب مع الجسد الإنساني، فيراه كما  
هو . . لا بعين خياله وظنونه وانفعالاته .

وربما كنا في هذه المرحلة بالذات بحاجة إلى النموذج الثاني، لأنه أكثر  
موضوعية، وأكثر شجاعة في مواجهة النفس .

إن هذا هو عصر الذنوب العربية، فلتتوضأ بدموعنا، ولنعتمر من الوطن . .

□ كيف نطوّر شعرنا العربي؟ من أين ننطلق؟ هل يمكن أن يتم ذلك بدون  
الارتكاز إلى المقدمات الشعرية العربية؟ هل هناك في رأيك شعرية عربية لا شعر  
عربي بدونها؟

- التجديد ليس (أكروباتية) . . والمجدّد ليس حاوياً يخرج الأرانب من قبعته . .  
والمناديل الملوّنة من تحت إبطه . .

القصيدة الجديدة لا يمكن أن تتكوّن من خارج رحم اللغة، وخارج الأصولية والضوابط. وخارج خصوصية الشعر العربية.

ومثلما للشعر الياباني خصوصيته، وللشعر الإفريقي خصوصيته، ولشعر أميركا اللاتينية خصوصيته، فإنّ الشاعر العربيّ الحديث لا يستطيع أن يهرب من سلطة الزمان والمكان عليه، ومن عوامل بيئته العضوية والوراثية والثقافية. فهو إن لم يكن شاعراً عربياً.. فهو لن يكون أيضاً شاعراً يابانياً..

إن الطبيعة تتجدد من داخلها، وضمن قوانين علمية دقيقة، ولم يسمع أحد أن سمكة تحوّلت إلى عصفور.. أو أنّ وردة تحوّلت إلى حبة فاصولياء.. كما أن من المستحيل أن تتحول أم كلثوم.. إلى ماريا كايلاس..

إن التجديد يحتاج إلى صبر طويل، ووقت طويل. وشرط التجديد الأول هو (المعرفة) أي أن يكون المجدد عارفاً بقواعد اللعبة، وعارفاً من أين يبدأ.. وإلى أين سوف ينتهي.. فالقصيدة الحديثة إذا (لم تعرف تاريخها) جيداً، فإنها بالتأكيد سوف تكون بغير مستقبل.

إن بيكاسو المجدد العظيم الذي قلب تاريخ الفن التشكيلي رأساً على عقب.. بدأ أصولياً وكلاسيكياً مثل روبنس ودولاكروا وليونارد دافنشي.. ثم ثار على الكلاسيكية من داخلها..

ونحن لا نعترض على الذين يريدون أن يثوروا على القصيدة العربية التقليدية. فلهم الحقّ المطلق أن يفتحوا النوافذ، ويغيّروا الهواء، ويجددوا الأثاث.. لكننا نطلب إليهم أن يثوروا من داخل المتنبي، وأبي تمام، وديوان الشعر العربي.. حتى لا تكون ثورتهم عبثية، أو هوائية..

إن أي تطوّر شعري لا بد له من أن يستند على ثلاثة مرتكزات:

١ - اللغة ٢ - طريقة العرض ٣ - الخصوصية.

إن الشعر في أساسه تشكيل لغوي، كما الرسم تشكيل لوني، والموسيقى تشكيل نغمي، وبغير لغة لا يمكن فعل شيء. لأنها هي المادة الأولية والأداة. ومهما اختلفنا على نوعية اللغة الضرورية للشعر فلن نختلف على أن الذي لا يملك لغته.. لا يملك قصيدته.

لكي أستطيع أن أكتب قصيدة ما - موزونة أو متحررة من الوزن - لا بدّ لي أن أكون مسيطراً على أدواتي أولاً. وجالساً على كرسي لغوي ثابت. بغير هذا الكرسي أضيق توازني، وأقع على الأرض.

بعض نماذج الشعر الحديث هي قصائد بلا كراسي. وهذه هي مشكلتها الكبرى. أما طريقة العرض في الشعر فهي بمنتهى الأهمية. فالقماش الشعري كثير جداً، ومتنوع جداً، والمادة الشعرية الخام موجودة في كل ذرة من ذرات الكون، وهي تحت تصرف جميع الشعراء. ولكن تحويل هذه المادة الشعرية وتصنيعها وطريقة عرضها تختلف ما بين شاعر وشاعر.

خذ موضوع الحب مثلاً. فالحب منتشر في الهواء، ومحيط بنا من كل مكان كالأكسجين الذي نتنفسه. وهو قديم قدم الجبال والبحار والكواكب. وقد قال فيه الشعراء ملايين القصائد. ولكن كل شاعر عرض حبه بطريقة. ولم ينجح من شعراء الحب إلا الذين تفوّقوا في طريقة عرضهم.

أما (الخصوصية) فمعناها أن يكون لكل شاعر صوته، ورائحته، ومذاقه. معناها أنك إذا قرأت ذات يوم قصيدة بلا توقيع، فإنك لا تتألمك من أن تصرخ على الفور «هذا فلان.. هذا فلان.. لقد عرفته من رائحة حروفه..»

لقد كان للمتنبي خصوصيته، كما كان لرامبو وأراغون وبول إيلور بابلو نيرودا خصوصيتهم.

أما الشعراء الذين يتشابهون كأوراق البنكنوط.. ويختلطون ببعضهم كحبات الرز.. فلن يذهبوا بعيداً..

وشعراء اليوم مع الأسف يتشابهون إلى الحد الذي تشعر معه بأنهم يكتبون قصيدة واحدة، ويؤلفون حزباً شعرياً واحداً.. ويمشون في مظاهرة شعرية واحدة.. ويوقعون متكافلين متضامين تحت قصائد بعضهم..

إنني أضع (الخصوصية) في المرتبة الأولى من عملية التجديد، وبدونها يستحيل التفريق بين قصائد امرئ القيس.. وقصائد أدونيس.

□ الوطن العربي اليوم. والوطن العربي الذي تحلم به..

- الوطن العربي اليوم هو وطن اللامعقول. وطن أحق. ومكابر.. ومجادل.

ويصرّ على إقناعك بأنه بخير، في حين أن درجة حرارته فوق الأربعين. ويصرّ على أنه أجمل الفتيان في حين لا توجد امرأة في العالم ترضى أن تتزوجه. ويصرّ على أنه خلاصته العقل والحكمة في حين رمى نفسه أكثر من مرة من نافذة منزله في الطابق العشرين. . ولا تزال ذراعاه وقدماه موضوعة في الجبس. ويصرّ على أنه اخترع الديمقراطية في حين أن سجنونه كاملة العدد، ومشانقه تشتغل كصيدليات الخفر ٢٤ ساعة في الـ ٢٤ ساعة. لا أريد أن أحلم كثيراً بشكل الوطن العربي الذي أريده. فلقد تعبت تعبت تعبت من الحلم.

وحتى لا أدخل في التفاصيل أقول إنني أريد وطناً معاكساً للوطن العتيق الذي وضعته منذ قليل.

□ أنت الأكثر مبيعاً ورواجاً بين الشعراء العرب جميعاً، قدامى ومحدثين. ماذا يعني لك هذا التفوق؟ كيف تتوسع جمهورية الشاعر وجماهيرته؟ وهل (الشعبية) هي مع الشاعر. . أم ضده؟

- تتوسع جمهورية الشاعر بالديمقراطية.

والديمقراطية الشعرية تعني أن تكون قادراً أن تقيم حواراً مع الناس، لا يحسّون معه بأنك معلّمهم. . أو سيّدهم. . أو ملكهم. أنا أجلس مع الناس على الأرض بلا كلفة. نتقاسم الخبز، والليل، والحزن، والحب وضوء القمر. .

أناديهم بأسمائهم الصغيرة، وينادوني باسمي الصغير. أفتح لهم قلبي ويفتحون لي قلوبهم، يستشيرونني بقضاياهم العاطفية، ويطلبون النصيحة، فأنصحهم أن يزدادوا عشقاً. .

أفهم حساسيتهم جيّداً، وأتفاهم معهم بلغة لا تشعر بمركبات العظمة، وحين ينعسون في آخر الليل، أعطيهم بشراف حناني وأتركهم يحلمون. . أما أن كتبي تباع. . فهذه معصية أستغفر الله عليها.

ومن كثرة ما حسدوني على رواج كتبي فقد اشتريت من خان الخليلي في القاهرة عيناً زرقاء، وشبهه، وخرزة. ومررت بطريقي على سيّدنا الحسين وتوسّلت إليه

أن يحميني لا من عيون القراء.. ولكن من عيون الناشرين، وتجار الكتب، وشعراء الصفوف الخلفية..

ومن كثرة ما أشعر بالخجل حين أطلع ٢٥,٠٠٠ نسخة من مجموعة شعرية لي، صار من الضروري حتى أتجنب سخط الساخطين، وغضب الغاضبين، أن أصدر تكديماً رسمياً أعلن فيه أنني لم أطلع من مجموعتي سوى ثلاث نسخ، واحدة لي.. وواحدة لحبيبي.. والثالثة لمدير الرقابة.

أن تكون شاعراً رائجاً في هذا الوطن معناه أن تكون قليل الأدب. إن قضية الرواج غير مطروحة في أي مكان في العالم إلا عندنا.. فالرواية لناجحة تطبع في الولايات المتحدة مليوني نسخة، ولا أحد يمرض.. أو ترتفع حرارته من هذه الأخبار.

□ عودتنا أن تطلع علينا كل سنة بمجموعة شعرية جديدة. فهل هذا التقليد لجميل مستمر؟ وماذا نخشى لنا لعام ١٩٨٣؟

- رغم أن سنة ١٩٨٢ كانت سنة مسروقة من عمري الشعري، ورغم كل ما عانيت من اضطراب الجسد والنفس، فإن أول ما عملته عند عودتي إلى بيروت هو دخول المطبعة. والمطبعة هي الزوجة المجهولة في حياتي التي لا يعرف أحد عنها شيئاً. سيصدر لي بعد أسابيع مجموعة شعرية جديد عنوانها: (الحب.. لا يقف على الضوء الأحمر).

ومختارات شعرية شاملة مأخوذة من جميع أعمال الشعرية انتقاها ووضع عناوينها الشاعر سليم بركات. مع مقدمة نثرية بقلم الكاتب الكبير الدكتور شاكور مصطفى رئيس قسم التاريخ بجامعة الكويت. وهذه المختارات ستكون بعنوان (أشعار مجنونة).

أما الكتاب الثالث فيضم جميع المقالات النثرية التي كتبها بين عامي ١٩٨١ و١٩٨٢. وسيكون عنوانه (.. والكلمات تعرف الغضب).

(الحوادث ١٩٨٢)

## مع وليد سيف

□ ما هي الحداثة؟

- في تقديري أن الحديث الذي يدور حول الحداثة يرتبط ارتباطاً عضوياً مباشراً بالحديث عن الاتجاه الشكلي في الشعر العربي الحديث. ويقرن بحديث آخر عن التجريب. هذه المصطلحات الثلاثة: التجريب والشكلانية والحداثة، ضمن المفاهيم التي تُطرح بها حالياً، ترابط، وأي حديث عن أحد هذه العناصر لا بد أن يُسلّم إلى الآخر.

عندما نتحدث عن هاجس الحداثة الذي يلحّ على الكثير من الذين يكتبون عن الشعر، أو الذين يكتبون الشعر ويكتبون عنه، هو هاجس شكلي في المقام الأول. وهو في رأيي صورة من صور التجريد النابعة من الانفصال عن مشكلات الواقع والتعامل العملي معها من منظور واضح ومنهج فكري متكامل ومن موقع ممارسة عملية متقدمة.

مصطلح الحداثة أصبح مصطلحاً مائعاً يفتقر إلى التحديد المنهجي ويستخدمه الجميع بمفاهيم ومحتويات ومضامين مختلفة. والحديث عن الشعر أصبح أكثر بكثير من الإبداع الشعري نفسه وأيضاً في هذا السياق أقول إن الحديث عن الحداثة أصبح يحتل المساحة الكبرى من الوعي الشعري على حساب إنتاج الشعر الحديث نفسه. الحداثة أصبحت موضوعاً نقدياً فكرياً تجريدياً ذهنياً، من منطلقات فوقية، أكثر مما أصبحت عملية اكتشاف واستبطان للأعمال الإبداعية المجددة نفسها. وهذا يتضمن في رأيي إحباطاً ضمناً. فكثيراً ما تغنياً بها ورددناها، أي العلاقة الجدلية بين الشكل والمضمون التي تجعل منها شيئاً واحداً. وفي الواقع أن استخدامنا للمصطلحي الشكل والمضمون استخدام مضلل حتى ونحن نتحدث عن العلاقة الجدلية بينهما لأنهما في الواقع العملي ليسا مفهومين مختلفين.



نحن نضطر إلى استخدام مصطلحين مختلفين لغايات التحليل العلمي فقط . ولكن في الواقع الموضوعي لحديث عن الشكل هو حديث بالضرورة عن المضمون ، والحديث عن المضمون هو حديث عن الشكل ولا فكاك بينهما ولا سيما في الأسلوبية الشعرية .

الشكل الشعري يجب أن لا يكون هو الموضوع في ذات الشاعر . هاجس الحداثة هو هاجس شكلائي . الحديث يدور عن خلق أشكال شعرية جديدة والشاعر المسكون بهاجس الحداثة مسكون بهاجس الشكل . بدلاً من أن ينبثق الشكل من دواعي الحالة الشعرية ، بدلاً من أن يكون الشكل هو التعبير التلقائي عن الحالة الشعرية ، يصبح هو موضوع الحالة الشعرية . فإذاً هو بدلاً من أن يكون تجسيدا لوعي الشاعر وحساسيته ، يحتكر وعي الشاعر فيستحيل موضوعاً شعرياً ، موضوع الشاعر وليس تعبيراً عن حالته الشعرية . وهذا يحبط الحالة الشعرية نفسها .

يمكن أن أضرب مثلاً على ذلك من الاستخدام اللغوي العادي . نحن عندما نتحدث أو نكتب بلغتنا القومية ، لا نفكر باللغة كوسيط تعبري منفصل عن الفكرة التي نعبر عنها . فالخبرة الثقافية التي نكتسبها ، نكتسبها في إطار لغوي ولا نستطيع أن نفصل ما بين الفكرة والتعبير اللغوي . أفكارنا تتشكل من خلال اللغة ، والأساليب اللغوية تتشكل من خلال الأفكار ، لا انفصام بينهما . لكن عندما يحاول الإنسان أن يعبر عن أفكاره بلغة غير اللغة القومية ، الوسيط اللغوي يصبح مباشرة موضوعاً ، أي أنه يحتكر الفكر بدلاً من أن ينبثق مباشرة من الفكر ، وأن يتشكل الفكر مباشرة في إطاره ، يصبح محتكراً للفكر نفسه . ومن هنا تضعف قدرة المتحدث على التعبير عن أفكاره .

ويمكن أن ننقل هذا إلى المجال الشعري . عندما يصبح الشكل هو الموضوع الذي يتركز عليه وعي الشاعر وحساسيته الشعرية ، ويصبح هدفاً في ذاته ، فإن الحالة الشعرية نفسها تسقط ، واللغة الشعرية نفسها تفقد وظيفتها الحيوية الشعرية الجمالية .

إذن طبيعة العمل الإبداعي تخلق شكل هذا العمل . الشاعر أو الأديب المبدع لا يبحث عن الشكل ولا يصب وعيه الشعري كله على خلق أشكال جديدة ، وإنما تنبثق الأشكال الجديدة بوصفها محصلة طبيعية أو نتيجة تلقائية للرؤية الشعرية أو الإبداعية الجديدة .

## □ والأشكال الجديدة؟

- إن الأشكال الجديدة هي نتيجة طبيعية لتطور الوعي الثقافي ومن ثم الوعي الشعري بوصفه جزءاً من الوعي الثقافي المتطور. كما أن الثقافة تأخذ أشكالاً جديدة في عملية التطور الطبيعي لها، فإن عملية التطور في الوعي الشعري تأخذ أشكالاً جديدة بصورة تلقائية. كما أن الحياة الاجتماعية في تطورها التاريخي تأخذ أشكالاً مؤسسية ومادية جديدة.

ثم، ما هو الشكل؟ هذا المصطلح أصبح أيضاً مصطلحاً غامضاً يفتقر إلى التحليل المنهجي. التصنيف بين الأشكال يعني التمييز والتنميط يعني التجريد. من الممكن من الناحية المنهجية أن نتحدث عن أشكال عامة لكن في اللحظة التي نتحدث فيها عن أنماط شكلية عامة إنما نقوم بعملية تجريد لصفات أسلوبية عامة. هذه الصفات الأسلوبية العامة لا تنفي أن لكل أديب أو لكل شاعر أشكاله الخاصة به، ولكن يمكن أن يتحصل من مجموع هذه الأشكال قيم أسلوبية عامة يقوم دارس الأدب بتجربتها منه لوصف مرحلة أسلوبية عامة. لكن هذه المرحلة الأسلوبية العامة لا تعني أن كل الشعراء يكتبون بنمطية واحدة وإلا انتفى عنصر الإبداع في عملهم.

إن التركيز على الشكل أو الهاجس الشكلي الذي يمثل جوهر هاجس الحدائث عند كثير من الشعراء ونقاد الشعر يدخل في حدود التجريد الذهني الذي يقف في موقع مناقض للحالة الشعرية.

هل يمكن النظر إلى مجمل الشعر العربي الذي كُتب في إطار كلاسيكي عروضي نظرة تقييمية واحدة؟ عندما نتحدث عن شكل كلاسيكي نتحدث عن شكل مجرد، ولكن في إطار هذا الشكل المجرد كان هناك مراحل شعرية مختلفة ومتطورة. وداخل مرحلة واحدة كان هناك شعراء مبدعون لكل منهم أسلوبه الشعري الخاص المبدع. وإذن فلا يمكن أن نتحدث عن أنماط حديثة أو قديمة شكلية عامة ينطوي في إطارها جميع الشعراء في نمطية متكررة متشابهة.

ضمن الشكل التجريدي الكلاسيكي العام هناك تطورات أسلوبية من مرحلة إلى أخرى تناولت لغة الأدب ومضمونه ورؤية الشاعر وصوره إلى آخره. وفي إطار المرحلة الواحدة كانت هناك أصوات إبداعية جديدة وأخرى تقليدية جامدة رغم أن الشكل العروضي الذي يمكن أن نجرده من هذه الاتجاهات الإبداعية وتلك الاتجاهات

غير الإبداعية في المرحلة الواحدة يمكن القول إنه نمط كلاسيكي واحد، ولكن في إطار هذا النمط الكلاسيكي هناك في الواقع أشكال مختلفة، وهناك أصوات إبداعية متميزة. ومثلما ينطبق على هذا الشكل الكلاسيكي القديم الذي هو عبارة عن وجود تجريدي، ينطبق أيضاً على شكل الشعر الحديث، أو الشكل الشعري العروضي الحديث. هذا الشكل لا يمثل اتجاهًا واحدًا، ولا يعني أن نمطية الشعراء جميعاً في إطار أسلوب واحد. في إطار هذا الشكل التجريدي الذي نسميه الشكل العروضي الحديث هناك أصوات إبداعية وأصوات غير إبداعية، هناك اتجاهات واقعية وهناك اتجاهات مختلفة.

وإذن فإن الحديث عن خلق أشكال جديدة إنما يعني بالضرورة خلق أنماط عامة جديدة. ولكن هل تخلق الأنماط العامة الجديدة أولاً ثم ينطوي في إطارها المبدعون؟ العكس هو الصحيح.

الأنماط أو الأشكال النمطية الجديدة هي أنماط مجردة أو مستخرجة من مجموع إبداعات الشعراء في مرحلة ما، أي أن العملية تبدأ بإبداع الشعراء كل منهم على حدة. ثم عندما ننظر إلى خريطة هذه الإبداعات يمكن أن نجد صفات أسلوبية أو شكلية عامة، يمكن أن نصفها بأنها نمط أسلوب جديد. أما أن نحاول أن نؤسس أنماطاً شكلية تجريدية جديدة ثم ندعو الشعراء إلى أن يحققوا إبداعاتهم من خلالها فهذا وضع معكوس وغير سوي إطلاقاً.

#### □ ما الذي تعنيه بالإبداع أو بمصطلح الإبداع؟

- في الواقع أن كل شاعر مبدع هو مبدع على حدة. كلمة الإبداع، أو مصطلح الإبداع، يعني الحداثة، يعني التجديد. ما الذي يعنيه الإبداع؟ يعني الابتكار. كل شاعر مبدع يجدد في إطار النمطية العامة. في إطار الشكل العروضي القديم كل شاعر مبدع كان مجدداً. المتنبي مجدداً، ابن الرومي مجدداً، أبو نواس مجدداً، امرؤ القيس في وقته مجدداً. كل شاعر من الشعراء المبدعين في تاريخ الشعر العربي كان مجدداً وكان حديثاً بضرورة كونه مبدعاً وإن كان هذا الإبداع قد انطوى ضمن هذا الشكل التجريدي العام الذي نصفه بأنه الشكل العروضي القديم. كلمة إبداع، أي ابتكار، تعني التجديد وتعني الحداثة. بل يجب أن نتذكر أن الشاعر المبدع يعني بالضرورة كونه مبدعاً أنه مجدداً قياساً على من سبقه، ومتميز ومبتكر قياساً على شعراء عصره،

ومجدد ومبتكر في كل قصيدة جديدة قياساً على قصائده السابقة. فكل قصيدة جديدة مبدعة هي عملية تجديد في إطار تجربة الشاعر الواحد، في إطار التجربة الشعرية العامة للمرحلة التي يعيشها، في إطار المراحل الشعرية العامة التي سبقتها والتي ستليه. الإبداع يعني التميز، الإبداع يعني الابتكار، الإبداع يعني الأصالة بمفهومها المزدوج: العراقة أي الامتداد من التراث إلى الحاضر، ويعني الابتكار.

إذن مصطلح الإبداع يتضمن بالضرورة معنى التجديد. كل عمل مبدع هو عمل مجدّد. بينما مصطلح الحداثة الشكلية لا يتضمن بالضرورة معنى الإبداع لأنه قد يتوقف عند حدود الخروج عن المألوف السائد أو ربما لا يتعدّى أن يكون مغامرة شكلية بجانبة. الخروج عن المألوف لا يعني الإبداع في حين أن الإبداع يعني بالضرورة الخروج عن المألوف.

عندما نتحدث عن نمط الرواية الكلاسيكية مثلاً إنما نشير إلى نمط تجريدي. نحن قمنا بتجريبه من مجموع إبداعات روائيين مختلفين اصطللحنا فيها بعد على تسميتهم بالنمط الكلاسيكي. ولكن كل رواية من هذه الروايات كانت عملاً تجديدياً مبدعاً في ذاته. فلا يمكن الحكم عليها بمنظار هذه النمطية. تماماً كما أن اللغة تسبق عملية وضع النحو وإن كان النحو موجوداً فيها أصلاً، وأن مهمة النحو تقتصر على اكتشاف واستنباط وتجريد القوانين النحوية الموجودة في اللغة، فإن استخراج الأنماط الشكلية في الرواية أو في الشعر يأتي تالياً على الإبداعات الأدبية نفسها.

معنى ذلك أن الأشكال العامة النمطية لا تصلح لتحديد معنى الإبداع الذي يتضمن التجديد، فالأولى الحديث عن تجربة كل مبدع على حدة، بل عن كل تجربة من تجارب ذلك المبدع. كل رواية جديدة، كل قصيدة جديدة إذا اعتبرناها بالتقويم النقدي تجربة إبداعية فهي تجربة تجديدية في إطار تجربة الشاعر نفسه، وفي إطار التجربة الأدبية العامة في عصره وبالقياس إلى المراحل التي سبقتها.

التجديد يبدأ من الأعمال الإبداعية منها على حدة، لكل أديب على حدة، ولكن يتحصل من مجملها خط إبداعي عام، أو نمط أسلوب عام، نقوم بتجريبه تالياً للحديث عن اتجاهات عامة جديدة في الشعر. وإذن يجب ألا يسبق الحديث عن الاتجاهات العامة الجديدة أو الأشكال النمطية العامة الجديدة، فالإبداع ينتج أو يخلق أنماطاً شكلية عامة، يخلق أشكالاً عامة، ولكن لا يجوز أن يصبح خلق الأشكال هاجس

الإبداع نفسه لأنه المحصلة الطبيعية للإبداع عندما يحصل هذا الإبداع، لأن الإبداع في ذاته تجديد، ومجموع هذا التجديد هو التراكمات التجديدية المختلفة التي لا تؤدي إلى تحولات نوعية في النمط الشكلي نجدها فيما بعد في عملية نقدية تحليلية لنقول إن هذا شكل جديد. لكن الذي وقع في الواقع الشعري الحالي أننا نتحدث عن خلق الأشكال الجديدة ونجعلها في مقدمة وعينا الأدبي ووعينا الشعري بدلاً عن صنع النماذج الإبداعية التي يمكن أن يتألف من تراكمها تغير نوعي في البنى الشكلية وفي الأنماط الأسلوبية العامة.

□ نحن الآن نتحدث عن أنماط شكلية عامة نقوم في ضوءها الأعمال المنتجة، في حين أن الوضع السوي أن الأعمال الإبداعية المنتجة تخلق الأنماط العامة وليس العكس. والآن، هل يمكننا القول إن النمط الكلاسيكي في الرواية قد فقد مسوغاته وسقط نهائياً من حركة الإبداع؟ هل يمكن القول إن الأشكال الروائية الحديثة أسقطت الأشكال الكلاسيكية نهائياً؟

- في كلا الحالتين عندما نتحدث عن أشكال جديدة وأنماط كلاسيكية إنما نتحدث عن أنماط عامة مجردة. إنما العمل الإبداعي ذاته في إطار هذا النمط المجرد العام أو ذاك النمط المجرد العام هو الذي يحمل عناصر إبداعه أو عناصر سقوطه. إذن في إطار الشكل الحديث يمكن أن تكون هناك أعمال ساقطة وأعمال إبداعية. في إطار الشكل القديم هناك أعمال إبداعية وأعمال ساقطة. فالشكل النمطي العام لا يحدد الإبداع في ذاته، إنما يحدده العمل الذي يحمل عناصر إبداعه ويجب أن يُقرأ على هذا الأساس.

إن مفهوم اللغة علمياً يشير إلى نظام تجريدي مخزن في أذهان أبناء اللغة الواحدة. وهو من هذه الناحية نمطي عام وثابت، أي أننا جميعاً عندما نتحدث باللغة العربية إنما نشير إلى نظام لغوي ذهني مجرد مخزن في أذهاننا وهو الذي يعطي اللغة صفتها الجمعية العامة. ولكن رغم أن هذا النظام موحد عند أبناء اللغة الواحدة ومخزن لديهم بالتساوي، إلا أن هذا النظام يمتلك إمكانات توليدية أسلوبية لانهائية. النظام نفسه يتكون من عناصر ثابتة في كل لحظة من الزمن. إذا جردنا الزمن نجد أن النظام اللغوي يتكون من عناصر محدودة ومن مجموعة قوانين وقواعد صوتية وصرفية ونحوية ومعجمية محدودة، ويتكون من مواد محدودة ولكن من إحدى الصفات

الجوهرية في اللغات الطبيعية. إن هذا النظام قادر على أن يولد من هذه العناصر المحدودة والقواعد الممدودة أداءات أسلوبية لانهائية. وإذن ففي الوقت الذي نتحدث فيه لغة واحدة، فإن لكل منا أسلوبه الخاص. هناك جانب نمطي يتعلق بالنظام العام، نظام اللغة العربية المختزن في أذهاننا جميعاً. ولكن هناك خصوصية لكل منا في استخدامه الأسلوب الخاص لأن اللغة تمنحه هذه الإمكانيات التوليدية الهائلة اللامتناهية.

أيضاً هذا ينطبق على الأشكال الأدبية. الأشكال الأدبية عبارة عن أنماط تجريدية عامة ولكن في إطار هذه الأنماط التجريدية العامة يستطيع كل مبدع أن يحقق أسلوبيته الخاصة، وإبداعه الخاص.

الحوادث ١٧/٢/١٩٨٩

## مع يوسف الخال

□ كيف تعرض موضوعياً لتجربة مجلة «شعر»؟

- الخطأ موجود دائماً. أكيد أخطأنا. هناك شعراء ظننا أن مستقبلهم باهر فتبين لنا مع الوقت أنه لم يكن لهم مستقبل. هؤلاء قلة كانوا في الواقع. وهناك شعراء اشتغلنا معهم فترة، تبين لنا فيما بعد أن قضية الشعر عندهم قضية سياسية أو شخصية أو مصلحة وما إلى ذلك. بهذا المعنى أخطأنا ولا شك. ولعل أكبر خطأ كان في مسيرتنا كان القصور. كان هناك قصور في عدة أشياء. كنا في حالة بذور بدور. منها ما علق في الأرض، منها ما كان صالحاً، ومنها ما لم يكن. كان عندنا قصور في فهم أمور كثيرة. كان عندنا قصور ثقافي بكل معنى الكلمة. وهذا أمر عوضنا عنه مع الوقت إلى حد كبير. أولاً أنا كانت عندي تجربة. فقد سافرت إلى أميركا ومكثت فيها بين سبعة وثمانية أعوام وكانت لدي خبرة. أما الشباب الذين كانوا معي فقد كانت لديهم مواهب وانفتاح حضاري على العالم، ومواكبة للحركة الأدبية المعاصرة في العالم. كانوا يقرأون هذه الحركة بلغتها. وقسم كبير منهم كان يترجم من روائع هذه الحركة. كانت عندنا في «شعر» ترجمة. أكثرهم تقريباً ترجموا وترجماتهم ما زالت حتى الآن رغم قصورها ترجمات لا بأس بها. أحسبها سيّارة. هل سيارة اليوم مثل السيارة التي كانت قبل ثلاثين سنة؟ المرء يستفيد مع الوقت ويتطور. طبعاً كان هناك قصور وتستطيع الآن أن تنتقد ترجمات شتى. وهناك أخطاء أخرى حصلت في «شعر». ولكن يجب أن تأخذ حركتنا بمجموعها. مجموعها كان، بنظري أنا، شيئاً جيداً. بدور «شعر» كانت بذوراً خيرة.

كثيرون يتهمون «شعر» اتهامات شتى. بهدلت الشعر. صار الشعر على يديها مبتدلاً. سهّلت. فتحت طريقه لأي كان. أنا عندي ردّ على كل ذلك. كل حركة جديدة لا بدّ أن «يعمشق» عليها كثيرون كي يُعرفوا ويشتهروا. المهم ليس أن تعطى

الحرية، بل أن تعرف استعمال هذه الحرية. لقد نادينا بحرية الشاعر انطلاقاً من مبدأ هو أن الإنسان سيّد القانون، وليس العكس. انطلقنا من أن هناك نظاماً للشعر صنعه الإنسان. هل نزرع تحت ثقل هذا النظام إلى الأبد؟ للإنسان بنظرنا حق تغييره، حسب تجربته في الحياة. هذه التجربة في الحياة غيرت هذا القانون ولكن إلى الوقت الذي ظهرت فيه «شعر» كان هناك تجديد فقط، لأن الشعراء العرب ظلّوا يعملون من ضمن القانون. يجتهدون بصدده وينوّعون عليه. يتحايلون عليه كما فعلوا في «الموشحات» مثلاً. يدخلون مواضيع جديدة مثل ما فعل خليل مطران. أغراض الشعر غيرها قليلاً. إنما في حركة مجلة «شعر» صار هناك حد فاصل بين المفهوم القديم للشعر وبين المفهوم الجديد. لم يعد هناك «تجديد»، صار هناك عمق في المفهوم. أول شيء رفضت مجلة شعر القانون القديم لأنه عاطل، بل انطلاقاً من حرية الشاعر. في البدء لم يكن هذا جائزاً. كانوا يقولون لك: كسرت الوزن، وهذا لا يجوز. وذاك يجوز. وإلى آخره. وأنت لا تعرف الشعر لأنك لا تعرف الوزن. هذه الأمور أُلغيت في مفهومنا للشعر. على أننا نحن لم نخترع البارود في هذه الحركة. نحن اكتسبناها اكتساباً بفعل التفاعل الحضاري. ولذلك ركّزنا على الترجمات كي نُري القارئ العربي أننا لا نكفر فانظروا العالم كيف يكتب. كان الرد علينا أن اللغة العربية لها موسيقى خاصة والأذن العربية ممسوقة على نوتة معينة ولا تقبل نوتات الآخرين. شوها الحكي هيدا؟ شو الأذن العربية؟

□ شوف يا أستاذ يوسف. لكل أمة شعرية خاصة، والتجديد الصحيح والتاريخي لا يمكن أن يتم إلا من خلال هذه الشعرية بالذات. ثمة نظام للشعر العربي وثمة اجتهادات لا أول لها ولا آخر في هذا النظام. ووجود النظام لا يعني الجمود والثبات، بل يعني وجود مقومات وقيم، وهذا أمر موجود في كل شعر وكل حضارة. الشعر بلا شك حرية ولكن النظام هنا قصد به تنظيم مملكة الشعر وإبعاد التطفل والفوضى عنها. وأنت تعلم أن الشعر العربي قد تطوّر في كل عصر. فالقصيدة الجاهلية ليست هي قصيدة العصر العباسي أو العصر الأندلسي أو عصرنا اليوم. وهذا التطور قد تم من خلال هذا النظام بالذات وما زال يتم حتى وقتنا الحاضر. ولكن ما فعلتموه أنتم في مجلة «شعر» بإعلان الحرب على هذه الشعرية العربية لم يكن تجديداً أو تحديثاً، لقد كان عملاً تخريبياً مقصوداً.



- أولاً صحيح أنه كان هناك في الماضي تجديد، ولكن ما فعلته مجلة «شعر» يتجاوز التجديد. «شعر» كان مفهوماً للتجديد - مفهوم الإنكليزي والأميركي، والغربي عموماً. أنتم العربيون تقولون بأن هناك عبقرية للغة العربية. أنا لا أقول بوجود هذه العبقرية. يفتوشنكو لم يقل أريد أن أكتب كما كان يكتب بوشكين من أجل المحافظة على عبقرية اللغة الروسية، بل قال إنني أريد أن أكتب شعراً حديثاً. كل شاعر حديث يكتب الشعر بلغته ولكنه يكتب شعراً حديثاً. هناك مفهوم عام للشعر الحديث ونحن نتجاوزنا التجديد إلى هذا المفهوم.

□ وهل نفهم من ذلك أنه ليست هناك خصوصية أدبية لكل شعب من الشعوب؟

- ما هي هذه الخصوصية؟

□ إن الشعر العربي غير الشعر الروسي وغير الشعر الإنكليزي.

- وبماذا يختلف؟

□ بأساليبه، بطرائقه، بأشياء كثيرة تؤلف شعرية عربية هي غير الشعرية الروسية أو الإنكليزية.

- الأساليب والطرائق، صحيح. ولكن المفهوم واحد. لكل أمة لغتها الشعرية. هذا صحيح. ولكن مفهوم الشعر المعاصر واحد. ليس هناك عبقرية لغوية. ليس هناك أذن عربية تسمع. هناك شعرية عربية كما هناك موسيقى عربية. طيب. إنما هل نبقى إلى الأبد نسمع موسيقى عربية؟ إنني أعتقد أن مصدر الجمود هو نظرة العربي إلى لغته على أساس أنها شيء مقدس، شيء تكلم به الله. هذه النظرة هي العقدة الواقفة بوجه تطوير اللغة والأدب. يقولون لك: تريد أن تخرج على أوزان الخليل، فليكن، ولكن أين النغم والوزن؟ العربي لا يحب المغامرة. لا يتجرأ. التراث العربي، في الأخير الأخير، تراث جثث. نحن نقدس الجثة. عندما يولد لنا ولد لا نهتم به كما نهتم بالجثة. إننا لا نعرف الدفن.

□ دفن الجثث لا بد منه ولكن هناك أشياء حيّة في تراثنا مضى عليها آلاف السنين وهي ما زالت حيّة، فكيف ندفنها؟

- صحيح. الحي لا يدفن.

□ أرادت مجلة «شعر» أن تجدد ولكن في عزلة عن التراث العربي . كيف تكون هناك حداثة بدون تراث وتاريخ وواقع؟

- لم نهمل التراث العربي ولم نكن خارجيه ولم نكن نقوم بدعاية للإنكليز أو للأميركان . نحن أصيلون ونقول إن تراثنا عربي ونتحدى من يقول إنه عربي أكثر منا بترائه، بماذا أهملنا التراث العربي؟ إرجع إلى «شعر» تجد هناك مختارات من روائع التراث العربي . ثم، «ديوان الشعر العربي» الذي أنجزه أدونيس هو مشروع مجلة «شعر» . لكن عندما ترك أدونيس العمل معنا في آخر سنة من عمر المجلة أخذ المشروع معه لأننا نحن أعطينا إياه . المشروع مشروعنا نحن، والدليل على ذلك أن العقد الذي تم مع الأنصاري، ناشر المشروع، عُقد معي لا مع أدونيس .

□ ولماذا يتهكم الناس بأنكم منشقون؟ لماذا نفر المثقفون العرب منكم؟

- نفروا لعدة أسباب أولاً الجديد ينفّر، وحتى يعتاد عليه الناس لا بد من مرور وقت . ثانياً كانت هناك حملات مغرضة علينا من مجالات منافسة لنا اعتبرت أن الأمر كان بيدها ثم فقدته . ثالثاً نزعات بعض شعراء مجلة «شعر» . مثلاً أنا كنت قومياً سورياً وتركت . أدونيس قومي سوري . آخرون كانوا عربيين أو يساريين وتركوا .

□ الكثيرون يرون أن قيمة مجلة «شعر» اليوم قيمة أرشيفية لا غير . من يعود إليها غير طلاب الأبحاث والأطروحات؟

- وهل هذا معقول؟ أنت لا ترى الشعراء الشبان يأتون إليّ في باريس ويعانقوني ويهتمون بي . هل هؤلاء من الأرشيف؟ مجلة «الهلال» موجودة ولكن مين يبحكي فيها؟ هيدا «المقتطف» . ليش الكل يبحكوا بمجلة «شعر»؟ ليش إنت عم تسألني عن «شعر»؟

□ يبحكوا لأن مجلة شعر قامت بعمل خارج على كل الأصول، من نوع كسر مزارب العين مثلاً . .

- لو كانت كذلك لما تحدّث عنها أحد . كانت ماتت . كثيرون كسروا مزارب العين وعملوا مجلات تمرّد ولم يصلوا في النهاية إلى شيء . نحن كانت عندنا جدّية .

أهم شيء صنعتته مجلة «شعر» هو أنها قالت: الإنسان العربي جزء لا يتجزأ من العالم وعلى العربي أن يدخل الحضارة العالمية ويعمل من ضمنها . كيف نقف خارج

هذه الحضارة وقصائدها؟ إنها تنمو فهل نعود نحن إلى الوراء؟ كيف نأخذ السيارة الحديثة ولنحن مخترعها؟

□ تريد أن تقول إنكم في مجلة «شعر» فعلتم كل ما فعلتم لمصلحة العرب والثقافة العربية؟ هل تصب كتاباتكم وكتابات أركان مجلتكم في خدمة الثقافة العربية أم في خدمة الشعوبية؟ هل اللهجة المحكية التي تدعو لها منذ سنوات لمصلحة اللغة العربية أم لمصلحة دفنها؟

- أنا شعاري هو تحديث اللغة العربية على الصورة التي كتبت فيها «الولادة الثانية». شعاري هو خدمة اللغة العربية لأنك إذا لم تحدثها (من حداثة) تكون كمن يفضل ركوب الحمار على امتطاء السيارة أو الطائرة. تحديث اللغة العربية ضرورة قصوى من أجل إطلاق العقل العربي من عقاله. تحديث الشعر بالنسبة لتحديث اللغة شيء سطحي جداً لذلك في آخر عدد صدر من مجلة «شعر» قلنا إن من جملة الأسباب التي دفعتنا لإيقاف «شعر» هو «الاصطدام بجدار اللغة». من يومها فهمت أن الحداثة لا تكون إلا بلغة حديثة. اللغة الحديثة هي اللغة المحكية. لما ذهبت إلى كامبردج. قابلت الناقد الإنكليزي المعروف «ليفيس» الذي كان وراء شهرة إليوت. زرته في كامبردج. في مكتبه، وأمام موقده نظر إليّ وقال: عندي معلومات أن لديكم مشكلة لغة. وسألني: بأي لغة تكتبون؟ قلت له: باللغة القديمة المكتوبة. قال: ألا تكتبون باللغة التي تتحدثون بها؟ قلت: لا. قال: إذن ليس عندكم أدب. (لقد رفض كل الأدب العربي). وقال لي: نحن لم يكن عندنا أدب إنكليزي إلا لما كتب «تشوسر» باللغة المحكية. الأدب الإنكليزي ولد يومها. قبله لم يكن عندنا شيء. كان عندنا أدب لاتيني ولم يكن عندنا قومية إنكليزية أو روح إنكليزية. وأضاف ليفيس: بدون كتابة باللغة المحكية لا أدب عندكم.

عندما سمعت ذلك من «ليفيس» تأكد عندي ما كنت أقوله سابقاً «قواني بزيادة وضليت دافش لقدام ما هامي حدا.. بدهم يسبوني يسبوني. أنا بعمل الحقيقة ولا عندي مصلحة ولا عايز حدا». وعندما تكون غير محتاج لأحد تغامر وتقوى عندك روح الرغبة في الإصلاح، ودون أن تخاف من أحد. قلت لليفيس: نحن نحمل لواء حركة حداثة في لبنان. أجب: لا حداثة ولا بلوط. لا أدب حديث إلا بلغة محكية. وقرأ عزرا باوند وإليوت وسواهما، وكلهم يقولون لك: الشعر ونغم الشعر

يُستمد من الكلام المحكي: ثم محمد النوبي، الناقد المصري، كان يعرف في هذا الموضوع وكان يؤيدنا. وهو نقيض نازك الملائكة. هذا يفهم ويحدد بيئته كتب أشياء معقولة جداً.

□ على صعيد مجلة «شعر» بالذات، وشهادة للتاريخ هل أنت أسست المجلة أم سواك؟ قرأت أن سواك نسب ذلك له.

- بذك الحقيقة؟ الحقيقة هي أنني أنا الذي أسست مجلة «شعر» والامتياز باسمي. ولكن المجلة لم تكن لتأسس لولا أنني تمكنت من جمع نخبة من الأدباء والشعراء. عملياً أنا أسست المجلة وهذا معروف. أنت تقصد أدونيس. عندما جاء أدونيس من الشام إلى بيروت لأول مرة زارني في منزلي. قبل ذلك كان هناك اتصال به بالواسطة على أثر نشر قصيدة له اسمها «فراغ» في جريدة بالشام قرأتها وأنا في نيويورك. حركة التحديث كانت قد نشأت في العراق: فكفكة البيت والبدء بالتفعيلة. إذا قرأت «هيروديا» تجد أنني في المقدمة قلت: هذا آخر كتاب أكتبه باللغة العربية القديمة وقد أستشهد بهذا الشيء صاحبك العلايلي عندما قال: يوسف الخال من أيام نوح وهو يتحدث عن المحكية.

تأسست المجلة وعملنا نداء للشعراء كي يساهموا فيها. بعدها زارني أدونيس وقال لي: أنا أدونيس. قلت له: أهلاً وسهلاً سألي عن المجلة فأريته المواد التي ستزّل فيها. وقد قرأت له قصيدتي (الحوار الأزلي) وهي أول قصيدة مدوّرة في الشعر العربي. بدأنا من يومها التعاون معاً. لم يكن يومها متزوجاً. طلع على الشام وتزوج وأخذنا له منزلاً قرب أبو طالب. لا. لم يؤسس أدونيس المجلة وإن كانت له مساهمة أساسية فيها.

(القبس)

## مع يوسف الصايغ

□ في زمن التحوّلات والثورات هل ينكفيء الشاعر ويغني لذاته أو لحبيته أم يتقدم ويكون له دور في المصائر، كما كان لأبائه في القديم؟

- وهل الشاعر إلّا جزء من الثورة والتغيير؟ وهل للشعر إلّا أن يكون في طليعة العوامل التي تطمح إلى تغيير الإنسان وتغيير الكلمة وتغيير الشجرة وتغيير العصفير بحيث تبدو دائماً متجددة وأكثر قابلية لإسعاد الإنسان في حياته الطويلة والشاقة؟

أنا لا أعتقد أن الشاعر يلتحق بالتغيير، بل أعتقد أن الشعراء والفنانين بشكل خاص، بسبب قدرتهم على التحسّس والتخيل، هم المؤهلون للتبشير بالتغيير والدعوة إليه. ولنستعرض تاريخ الشعراء والفنانين، سنرى أنهم هم الذين فتحوا حتى للعلم مجال العمل بأن سبقوه في الخيال فجاء العلماء وحققوا له ما أراد. ألم ترّ أن الشاعر هو الذي خلق الجناحين للإنسان وجعله يطير. والفنان العراقي القديم ألم يضع للثورة جناحين وأعطاه وجه إنسان؟ الآن نرى ثيراناً كثيرة تطير، ثيراناً من حديد أو من طاقة نووية وتفعل ما تشاء وتقطع المسافات. ألم يحلم الشاعر بسعادة الإنسان، بعالم سعيد، وبعنان من السعادة فجاء الفلاسفة من بعده والمفكرون وحاولوا وضع هذا الخيال الجامع في أطُر معيّنة، في فلسفات معيّنة، في مفاهيم اجتماعية وسياسية معيّنة؟ إن الشاعر هو الذي يبدأ بالتغيير، يبدأ فيغيّر، أول ما يغيّر نفسه ولغته، ثم يغيّر كل ذلك من أجل أن يغيّر رؤياه للعالم. رؤياه الآن، ورؤياه التي تتخطى الواقع إلى مستقبل يبدو له أنه الأسعد. ألم يتحسّس الشاعر واقعه، وكان من خلال تحسّسه هذا أكثر تأهيلاً لتجاوز هذا الواقع والتبشير والدعوة والصراع من أجل تغيير هذا الواقع؟ ألم يكلف الشعر، ورغبة الشعر في التغيير، الشعراء الكثير من العذابات؟ كانوا يستقبلونها بتلذّذ واضح وماشوسية حقيقية نجم عنها هذا الإبداع الشعري.

أعتقد أن الشاعر هو الذي له شرف الدعوة إلى التغيير، فإذا كان كل ذلك

صحيحاً فأني أطمح حقاً أن أكون ضمن هذه القافلة السعيدة المعذبة التي تحاول أن تطمح إلى أن تغتبر. والحكم على هذا، سواءً في شعري أو في شعر الآخرين، هو ما ألقي دعا إليه هذا الشعر واستطاع أن يحققه من الطموح للتغيير، أو وضع صيغة للتغيير، ابتداءً من الشاعر نفسه ومن القصيدة نفسها انتهاءً بالكون كله والعالم. أيكفي ذلك؟

□ وأين أنت الآن كشاعر؟

- في شعري حاولت دائماً ألا أكون أسير نفسي، أي بمعنى ألا أبقى مقلداً لما أنجزته. وأعتقد أن هذه مهمة أساسية وصعبة أمام الشعراء. ما إن يحقق شاعر إنجازاً ما حتى يسقط في إنجازته، فيعتاده، فيحبّه، فيألفه، فيصبح سهلاً عليه، فتغريه السهولة، ويغريه إعجاب الآخرين بما حقق، فيسقط في نمط شعره ويبدأ يقلد نفسه. أنظر هناك الكثير من الشعراء الذين يقلدون أنفسهم بحيث لا يمكنهم تجاوز ما حققوه. أنا لا أحتمل نفسي. أكتب القصيدة فما إن أنتهي منها حتى أجدها بعيدة عني لا تشبهني. لا تشبه ما عندي. فأظلم معوماً في الرغبة في أن أقلد ما كتبته لأنه سهل وأن أتجاوز ما كتبته لأنه صعب وأفشل حيناً وأنجح حيناً، لكنني أبقى في نعمة هذه الحاجة إلى تغيير قصيدي لأنني واثق من حقيقة كوني أنغيت، وهذا قانون كوني. ليس ثمة من ثوابت إلا ما هو ساكن، والساكن، كما تعرف، ميت وجاد.

من هذا المنطلق انتهيت يوماً إلى ما عُرف عني من القصيدة الطويلة. ربما يبدو لي أنني حققت شيئاً في هذا السبيل وربما بدا ذلك للنقاد أيضاً. ويتجلى هذا خصوصاً في مجموعة «اعترافات مالك بن الربيع» التي هي خمس قصائد طويلة يكاد يكون موضوعها واحداً، إلى أن جاء يوم وجدتني ضجراً من هذه القصائد، ضجراً لكثرة ما كررتها وكررها النقاد وكررها الذين أعجبوا بها، وكررها الذين سقطوا في تأثيرها، فإذا بي في منازخ ممل من نمط أخوي، ونمط من الاستعدادات، ونمط من التناول فتوقفت. أحسست أنني لا أحب هذا النمط من الكتابة، ولا أطيعه.

من خلال تأملي وجدت أن في قصيدي الطويلة قصائد كثيرة، مقاطع قصيرة هي في حقيقتها قصائد، فملت إليها أكثر لأنها كانت أكثر تعبيراً عن نفسي. وحاولت. أسميته تغييراً في نمط الكتابة ووجدتني أكثر تحمساً لهذا النمط رغم أنه أيضاً لم يكن يستوعب ما أريد قوله.

في البدء حاولت تجاوز لغتي التي كانت تهتم بالاستعارة والبلاغة إلى حدٍّ ما، فتشبّثت باللغة البسيطة التي لا افتعال فيها. وهذه قصيدة أرددها دائماً وهي من قصائدي الأخيرة، أقرأها لك لترى أنني لم أعد أطيق اللغة، اللغة الفنية بمعنى البلاغة. القصيدة قصيرة جداً تقول: «خمسة أشخاص في الباص/ نزل الأول قرب الميدان، نزل الثاني قرب كنيسة أم الأحزان، نزل الثالث والرابع قرب الجامع، الخامس وحده ظل يدور مع الباص، من دون خلاص». هنا تنتهي القصيدة. هذا نوع من الشعر إذا كنت موفّقاً فيه يفتح أمام الشاعر طاقات لا تعتمد اللغة وحدها، إنما تعتمد ما أسميه أسلوب السيناريو في الكتابة في لقطات متتابعة. هذه اللقطات تصورها الكلمات على قدّ ما فيها من إيحاء، ثم حين تجتمع إلى بعضها وفق نظام معيّن تخلق حالة نفسية وشعورية وشعرية كما يفعل السينمائي في المونتاج..

□ حول عدم تجاوز الذات الذي تحدثت عنه، هناك رأيان. هناك من يرى أن هذا التجاوز لا يجوز أن يمحو الخصوصية والأسلوب، وهناك من ينجح إلى التطرف فيرى أن التجاوز ينبغي أن يكون حدّياً وتاماً، كالحية التي تخلق قشرتها تماماً، أو جلدها. ألا ترى أن على الشاعر أن يبقى في شعره ملامح عامة دائمة تدل عليه؟

- أنا رأيت أن على الشاعر أن يقاوم نفسه وعاداته لكي يخرج من جلده أولاً، ولكي يبحث في نفسه ثانياً. إذا استسلم الشاعر ورأى نفسه مرة واحدة، وتعامل معها مرة واحدة فمن أين له أن يعرف أعماقه؟ ثم إذا كانت حياة الشاعر مليئة بالتغيير، فلماذا لا يتغير شعره؟ إذا كانت الحياة مليئة بالتغيير، فلماذا لا يتغير الشاعر؟ لنقرأ تاريخ أي من الشعراء، سنرى أن هناك شعراء فقراء، إذا صحت التسمية، في حياتهم وعلاقتهم بأنفسهم، وفي علاقاتهم بإنجازاتهم الشعرية وفي علاقاتهم بالحياة. هؤلاء الشعراء كثير منهم موجودون في الساحة الأدبية ولكن ماذا يقول شاعر منهم؟ ربما يقول قصيدة أو قصيدتين، فمن أين يأتي بالقصيدة الثالثة؟ سينسخ من قصائده التي نجحت لهذا السبب أو ذاك، ويعود فيكرر كما يفعل رسام نجح في لوحة ما. تراه أسير لوحته التي نجح فيها. وكما يفعل روائي يكتب رواية متميزة ثم يقع أسير هذه الرواية. لكن الشاعر إذا كان ملولاً ستجده لا يحتمل نفسه، سيحاول أولاً أن يقاوم نفسه ويقاوم عاداته. إنسان يستيقظ صباحاً يومياً من الساعة العاشرة، يتناول إفطاره

يذهب إلى العمل ويعود إلى البيت. الإنسان اللاشاعر يسقط في قوة العادة فيبرم أو يضجر ويثور عليك إذا حاولت أن تخرجه عن هذا النمط الذي ارتاح إليه، والذي يدور حول نفسه مليئاً بالرتابة وللدوار لذة وللرتابة أيضاً لذة يعرفها الكسالى.

أما الشاعر الملول فهو لا يستطيع أن يأتلف أو يتألف مع نمط واحد. إنه يريد التغيير. لقد قلنا في البداية إنه يريد التغيير، فإذا لم يبدأ بتغيير يومه ونفسه ومن خلال ذلك كل أدواته وعاداته الشعرية فكيف سيكون مغيراً؟

□ ولكن هل هذه الثورة الثقافية التي تدعو إليها الشاعر، أو التي ينبغي أن يمارسها، ألا تعتقد أنها تخور مع الوقت؟ يتعب الشاعر من ثورته فيخلد إلى الدعة والمألوف؟

- قطعاً يتعب الشاعر وقد ينقطع. والانقطاع هنا هو بمعنى الانقطاع عن الحياة. كثير من الشعراء والأدباء والفنانين توقفوا عن العطاء مع الوقت. قضية تغير النفس قضية موجودة في الحياة، الاكتفاء، عدم الإحساس بالقلق، يطمئن الشاعر، فإذا اطمأن وقعت الكارثة. هناك من يتعب وهناك من لا يتعب. والأمر يعتمد على الطاقة الداخلية في الفنان، في جوهر الكائن الحي.

□ يخوض العراق منذ سنوات حرباً ضارية. كيف كانت ردود الفعل عند الأدباء والشعراء العراقيين؟ ما هو رأيك بالنتاج الثقافي الذي نتج عن هذه الحرب؟  
- كأي ظاهرة في الحياة ستجد لها ردود فعل متباينة. هناك رد الفعل السريع، هناك رد الفعل المتعقل، هناك رد الفعل الذي يحتاج إلى وقت للتأمل. والحرب أعطت ردود فعل في مجال الشعر وفي مجال الأدب والفن بهذا المستوى والمقدار.

ما هي الحرب؟ هي حالة شاذة للحياة، وهي موضوع شعري. هي في الأساس موضوع شعري من جميع النواحي. الحرب هي موضوع شعري لأنها حالة مرفوضة. من الناس من يريد لولد أو لولدين أو لشعب أن يعاني هذه المأساة، مأساة الدم والتضحية، ومن الشعراء. مبدئياً الحرب حالة مرفوضة للإنسان. يتمنى كل إنسان، وكل شريف، ومن بينهم كل الشعراء، أن يخلو العالم من الحروب. هذا موضوع أولي. ثانياً الحرب تصبح لا بد منها حين يكون لها مدلول اجتماعي ونفسي، وشعري حتى. يعني ماذا يفعل الشاعر وهو يرفض الحرب مبدئياً في بلد يعاني العدوان؟ هل



يقول لا ، أنا ضد الحرب ، إذن لا تحارب أيها العراقي لأي لا أحب الحرب؟ الحرب مرفوضة في هذه الحالة . الآن زادت الأمور تعقيداً . زاد الموضوع تعقيداً أمام المنظور الشعري . فعلى الشاعر المنتمي لوطنه ، والواعي لمسؤوليات هذا الوطن ، أن يفهم أن هذه الحرب التي كان يرفضها كمطلق حالة شاذة ومعادية للحياة ، أن يفهمها الآن على العكس . إنه يجب على العراقي ، أو على المواطن الشريف ، أن يحارب لأن حربه هذه تشبه أي حرب ضدّ ولاء ، أو ضدّ التخلف أو الجهل ، أو ضد أي شيء من هذا القبيل . إذن عليه أن يلائم بين هاتين الحالتين وعليه أن يعاني مشكلته الإنسانية العميقة . إن الحرب يموت فيها الإنسان ، ثم عليه بعد هذه المعاناة أن يقبل الحرب لأنها الصيغة الوحيدة للحياة ، باعتبارها الدفاع عن القيم . وهذا هو الانسجام الثاني . ثالثاً يعاني الشاعر في حالة كهذه بمقارنة نفسه بالمقاتل . ماذا يفعل الشاعر عندما تقوم الحرب وعندما يؤمن بأن هذه الحرب التي يخوضها هي حرب عادلة وأن ما فرضه عليه عدوه هو الظلم بعينه . ماذا يفعل؟ هل يكتفي بكتابة الشعر؟ هنا التناقض . أم يحمل السلاح ويقاقل؟ لأنه كإنسان مدعو لأن يقاتل . فكيف يقاتل وهو ليس مقاتلاً؟ يقال له إن شعرك هو سلاحك لكنه حين يتأمل المقاتل ومعاناة المقاتل يهرب أيضاً ويخاف وقد يستصغر نفسه وقد يتعب من أجل الانسجام مع نفسه ، من أجل أن يتشبه بالمقاتل باعتباره في أرقى حالة شعرية وبين أن يشبه نفسه باعتباره في أقل الحالات القتالية ، وهو قاعد في المدينة والمقاتل يقاتل وينزف دماً وهو ينزف شعراً . كيف يمكن قبول هذه المعادلة بسهولة؟ سوف يقع في التناقض ، عليه أن يحل هذا التناقض . قد يصيبه هذا التناقض بالعنيّ فيسقط لأنه لا يحترم الكلمة . في الوهلة الأولى يحس أن هذه الكلمة لا تشبه الطلقة ، لا تشبه الدم الذي ينزفه الإنسان في المعركة . هذا تناقض ثالث على الشاعر أن يحله .

الحرب قلنا إنها حالة طارئة وحالة شعرية لأنها حالة حادة فهي قريبة من التأثير الشعري وتباين التأثير مع الشعر . حسناً . هل تشبه قصيدة عن الحب اعتاد الشاعر أن يكتبها إذا أحب فتاة أو إذا أحب موضوعاً ، هل يشبه التعبير عن هذه الحالة التشبيه عن حالة الحرب؟ ليس للشاعر تجربة من هذا النوع فهو يبدأ يستخدم خبرته السابقة في الحياة ، الحياة غير المحاربة للتعبير عن حالة محاربة وهي لا تصلح . إذن سيقع في تناقض جديد . كيف يعبر بلغة لم تكن مهيأة للحرب عن الحرب؟ إذن فعليه أن يعيد

النظر في أسلوبه، في مفرداته، في خبرته، في كثير من القضايا التي كان قد ألفها قبل أن تأتي الحرب وهذه أيضاً ليس من السهل التعامل معها.

كل هذه المشاكل هي مشاكل شعرية، وكل هذه الأنماط من المشاكل عاناها الشاعر العراقي بمستويات مختلفة تبعاً لوعيه. كان على الشاعر أولاً أن يحل قضية أساسية، أن يكون مع الحرب أو ضدها، أن يقف مع شعبه أو ضد شعبه. كيف؟ هناك حرب، أنا مؤمن بأن على العراقي أن يخوضها، إذن فعليه أن يكون سياسياً. ليس شعرياً فقط، لأن هذا موقف سياسي. أو أن يكون ضد الحرب، فعليه أن يكون جريئاً بنفس المستوى وأن يقول كلمته.

من هنا وجد الشاعر نفسه في ظرف جديد، إما مع أو ضد. إذ ليس هناك موقف حيادي في موضوع كهذا، ولهذا عليه أن يتكلم، أن يقول شيئاً، وأن يقوله شعراً أو يخون مواهبه، فإذا لم يقله سقط في التناقض.

من حيث الجودة الفنية، هذا النتاج لشعرنا هو كأي نتاج في أي ظاهرة. في قصائد الحب هناك الكثير من القصائد التافهة، وهناك عدد قليل من القصائد المبدعة. هذه تعتمد الكم دائماً والنوع. ستجد في شعر الحرب عندنا الكثير من الكم. كم هائل، ولا بأس. شيء طبيعي جداً أن ظاهرة واسعة وحادة يستجيب لها الجميع وفق المقدمات التي طرحتها. طبعاً يستجيبون لها كل حسب خبرته، وكل حسب قدرته، وكل حسب وعيه، وكل حسب تفرغه وإخلاصه لموهبته وإخلاصه لموضوعه. وطبيعي في هذا المستوى، أن تأتي القصائد أو المحاولات متفاوتة حسب كل ما ذكرته سابقاً.

ماذا فعل الشاعر عندنا وقد جاءت الحرب؟ قلت لجأ إلى خبرته، ثم إلى الخبرة التراثية. رجع إلى شعر الحرب في التراث العربي. فماذا وجد فيه؟ وجد فيه بطلاً هو سيف الدولة مثلاً. المتنبي عندما يذكر الحرب لا يذكر الجيش ولا المقاتلين، إنما يعطي صفات ملحمية بطولية لبطل فقط. لا ترى في شعره مقاتلاً، ولا تحس فيه دور المقاتلين. هناك المبالغة. المتنبي عندما يصف سيف الدولة، وأي شاعر قديم، تجد تطبيقاً لمقولة أعذب الشعر أكذبه. كان الشاعر يميل إلى التهويل والمبالغة. هذه كلها معطيات أعطتها شعرنا في الحرب وهو شعر قليل، رغم أن فيه جوانب إنسانية كثيرة وجوانب بطولية كثيرة. هل كان هذا كافياً كعدة للشاعر الحديث الآن لكي يتعامل مع

الحرب؟ هذا هو شعرنا التراثي. ليس عندنا شعر حرب في شعرنا الحديث. لأنه ليس هناك حروب عند العرب. أطول حرب هي حرب الأيام الستة. هذه حرب السنوات السبع وليس حرب الأيام الستة وكل الحروب التي جرت في المنطقة العربية كانت حروباً منكفئة. في مدة قصيرة، إذا بنا وقد استبحنا، أو انتكسنا، وما إلى ذلك. هذه الحياة لم تعط مستوى شعرياً يمكن التعويل عليه والبدء منه. إذن ماذا يفعل الشاعر؟ عليه أن يبدأ من جديد. منهم من بدأ من التراث، ومنهم من بدأ من البكائيات العربية الحديثة، ومنهم من تأمل، أو سكت. لم يستجب بسرعة. والجميع كانوا يحملون شرف المحاولة. مع هذا سوف تجد بين هذه النماذج نماذج صالحة لأن تُسمّى الشعر الأمثل للتعبير عن حالة الحرب، بل الحقيقة ليس عن حالة الحرب، بل عن الحياة وقد تغيرت بسبب الحرب، إن الحياة العراقية في حالة حرب.

□ أخذت قضية الشكل حيزاً من اهتمام المعنيين بالتحديث. بعضهم رأى أن قصيدة النثر هي الحل. ما هو الحل عندكم؟

- قبل مدة سمعت أن هناك مهرجاناً للشعر، ليس المربد، أو فلنقل المربد، عندي قصيدة اسمها «الشعر عذاب». كنا في أحد المرائب ومطلوب منا أن نكتب قصيدة، وكنا ثلاثة شعراء لم نكتب قصائدنا. من أين تأتي بالقصيدة حين لا تريد أن تجيء؟ أنا وبلند وخليل خوري في غرفة واحدة في جزيرة السندباد، في بيت واحد وأيام المربد بادئة ونحن مطالبون بقصيدة. صدّقني ثلاثة شعراء ينطحون الحيطان ولا تأتي القصيدة. وواحد منا يضحك من الآخر، أو يبكي للآخر. أنا لم يفتحها الله عليّ إلا أن أقول هذا الاعتراف: إعراف الليلة بين يديكم أن الشعر عذاب. لماذا الشعر؟ لماذا هذه الحالة الغريبة؟ إنك يجب أن تكون حرّاً، وفي نفس الوقت مقيداً بوزن وقافية، ومقيداً بمعنى. أحياناً يبدو لي أنني لا أريد الوزن. لا أريد الوزن. لماذا لا أقول كلاماً جميلاً بدون وزن؟ ألا تكفيني موسيقى إحساسي وموسيقى الداخلية؟ أحياناً يكون هذا الكلام مُقنعاً جداً، لكن الوزن مُغَرّ، والإيقاع مُغَرّ. هذه كلها مشاكل بقيت مع الشعر منذ ولد، وستبقى معه إلى أبد الأبد. هناك قصيدة وهناك لا قصيدة. أنا أهتز للكلام المبدع، موزوناً كان أم غير موزون، مقفى أم غير مقفى، وأتمنى لو كنت أستطيع أن أتخلص من سحر الوزن والقافية، لكتبت قصيدة النثر. وقد كتبت هذه القصيدة في مطلع الخمسينات ونُشرت في مجلة «شعر» ولا يعرف بها كثيرون

من ينقدون ويتحدثون عن قصيدة النثر، اسمها «شمّة أفيون»، وهي قصيدة نثر طويلة. كنت أحب هذا النمط من الكتابة إلا أن الوزن استطاع أن يجتذبي. ثم لا تنس أن لنا تراثاً في قصيدة النثر. جلعامش هي قصيدة نثر. هذه القصيدة موجودة في تراثنا، فلماذا نتردد نحن في قولها؟ إذا كانت قصيدة النثر مؤثرة أكثر من قصيدة الوزن، فمن حق الشاعر أن يلغي الوزن. أليس من حق الشاعر أن يأتي بمقاطع نثرية أحياناً في قصيدته؟ فلماذا لا يحق له أن يكتب قصيدة نثر كاملة؟ أتمنى أن أعود الآن إلى قصيدة النثر.

هناك قضية سياسية في مجلة «شعر»، وهذه نظرة للذين بدأوا بقصيدة النثر، وربما يرى البعض أنها لم تكن صافية كفاية، أو كانت تستهدف أشياء أخرى. ولكن هذا شيء آخر.

(القبس ١٩٨٩/٥/٤)

## حوار آخر مع يوسف الصايغ

□ ما الذي يدفع الشاعر إلى التجديد؟

- الشعر كما تعرف ليس مجرد أوزان وقوافٍ نجدّد فيها. الإحساس بالحاجة هو الذي يدفع إلى التجديد، وليس مجرد الضيق بالوزن والقافية، انسياقاً مع الجدّة في الحياة. هناك دواعٍ للحياة تجعل الإنسان بدءاً يستبدل ملابسه، وقد يستبدل أفكاره، ويستبدل مع هذا الشعر، وكل الظواهر الأخرى التي هي انعكاس الحاجة حقيقية في الحياة.

خليل مطران وكل جماعة التجديد الآخرين: الزهاوي، جماعة أهولو، العقاد والمازني، كلهم جاؤوا في أعقاب قرن من التخلف الشعري.

إننا نحتكم إلى قضية الحاجة إلى التجديد. التجديد ليس هواية أو بدعة. التجديد هو استجابة لحاجة معروفة ومفهومة يتحسّسها الإنسان فيضطر إلى التجديد، كما يجدد منزله، أو ملابسه.

ما يحدث الآن ليس مجرد استجابة إلى الحاجة. أنا ألاحظ من مجمل دراستي للظواهر الشعرية في المنطقة العربية، وربما عندنا، أن هناك إحساساً بحاجة، لكن التعبير عن هذه الحاجة يتخذ شكلاً مستعاراً ينبهر أو يلحق أو يستفيد مما فعله سوانا من الشعراء. نحن مثلاً نرى أن نموذج الشعر الأجنبي هو النموذج الطاعني، ومنه نتعلم التجديد. وهذا ليس منطقياً. قد يجدد المرء في منزله بناءً على المناخ الذي يعيش فيه، يضع بيتاً يلائمه فنقول إنه جدد في شكل العمارة، في المنزل، أو في الملابس، وكذلك في الشعر. فهل ينطبق البيت الذي يصنعه أوروبي مثلاً على ما نحتاجه نحن؟ ربما لا. وفي الأغلب لا.

المشكلة هي أننا بقوة تأثير الحضارة الغربية انبهرنا بكل ما في هذه الحضارة، وبدأ لنا لوهلة أن هذا التجديد الذي صنعه الأوروبي يصلح لنا في كل شيء.

ربما التجديد في الآلة أو في التكنولوجيا يمكن استعارته، ولكن لا يمكن استعارة النموذج الشعري. هل يمكن استعارته ونقله كاملاً كما ننقل هندسة مصنع أو هندسة بيت؟ أنا أعتقد لا. والخلل هو هنا.

شعراؤنا الحداثيون كانوا من دون شك متأثرين بالنموذج الشعري الأوروبي، وسيبقون إلى زمن متأثرين بهذا النموذج، بمفهوم الأوروبي للشعر.

الشعر ثقافة بلا شك، والثقافة أيضاً هي استجابة لمطالبات، وهي في الوقت نفسه تاريخ. ليس هناك ثقافة مقطوعة. نحن لا نستطيع أن ندّعي أننا استعنا الثقافة فجأة. نحن في القرن العشرين ولذلك نحن معاصرون لأننا نتبنى محضر التجربة الأوروبية في الفكر وفي الفن.

الآن نحن لو كنا مخلصين في وعينا لمطالبات حالتنا الراهنة لعلمنا بأننا لسنا مقطوعي الجذور، وأن ما خرجنا منه ليس خارجاً عنا أو مقطوعاً عنا. نحن مدينون له بهذا الشكل أو بذاك حتى فيما هو متخلف. لكن في جوهر ما تركناه خلفنا الكثير من الأشياء الصالحة باستمرار، ما دمت قد استعرت الكلام عن المنزل والعمارة، وأن في عمارتنا القديمة ما يغنيا لأنها كانت تستجيب لهذا الحد أو ذاك، لظروف البيئة التي نعيش فيها.

مشكلة الشاعر العربي الحديث أنه منقطع عن الحالة التي هو فيها، وما يزال يضع التجربة الأوروبية نصب عينيه فهو يفتقر إلى الخصوصية، يفتقر إلى الملامح الخاصة التي بدونها لا يكون الشعر شعراً مهماً لأنه عندها سيكون نسخة من تجارب شعراء آخرين ليسوا شعراءنا.

أعتقد أن هذه هي المشكلة، هذه المشكلة أدت إلى أننا لا نجدد بالمعنى التجديدي الصحيح. لم نجدد قياساً على حاجتنا، إنما جدّدنا تقليداً، ولهذا فقدنا الخصوصية..

□ وهل تعتقد أن تجديد الشعراء الرواد ومن لحقهم من أجيال أخرى قد استنفد نفسه أو أغراضه، وأن هناك أسئلة جديدة للتجديد في الوقت الراهن؟  
- أنا أعتقد أن السيّاب هو أكثر الرواد إخلاصاً لقضية التجديد بالمعنى الذي أتحدّث عنه. لم ينهر السيّاب ذلك الانبهار الأعمى بالشعر الأجنبي. لم يفقد

خصوصيته يوماً، إنما حاول أن يتفاعل مع الجديد دون أن ينقطع عن محليته. ما هو العيب في المحلي؟ ما هو العيب في كل طاقات الشعر العربي القديم؟ الشعر العربي القديم مليء بالطاقات. هذه الطاقات في مجملها قد تكون، كنموذج، غير صالحة، لكنها تتضمن الكثير من الخصائص المهمة التي تجعل شعرنا شعراً خاصاً وتجعله عالمياً في النتيجة. مشكلتنا مع العالمية أننا لسنا خصوصيين.

إن شعرنا القديم ربما لم يصلنا بشكل كافٍ. وصل إلينا الشعر الذي كان يُسجّل لمصلحة ما، لمصلحة خليفة، أو لمصلحة جهة من الجهات. وكان فيه من الخطابة الكثير، ولكن كان فيه أيضاً من الشعر الإنساني العميق. أنت لا تستطيع أن تنسى ما فعله المتنبي في القرن الرابع الهجري، ولا حتى الشعراء الصعاليك، ولا حتى الشعراء الجاهليون. هناك تجارب عظيمة سابقة. إذا أحسنّا التأمل في ما أنجزه السابقون، وأحسنا وعي التجربة العالمية، فإننا سنصل بالتأكيد إلى الحالة التي تجعل من الشعر حالة حضارية.

هذا أيضاً يذكرنا بأن الشعر لا ينمو وحده ولا يتجدد وحده. ليس هناك شاعر يقعد في غرفة ويمجد. الشاعر يجدد في الحياة. ونحن بسبب اعتيادنا على التجربة المستعارة انعزلنا عن مناخنا وعن جمهورنا وانحسر الشعر ففقد الحيوية الحضارية التي كان يمارسها قبل ثلاثين عاماً. أنا عراقي وأعرف ماذا كان يفعل الشعر العراقي، قصيدة واحدة للجواهري أو لسواه كانت تهزّ الناس. الآن مجموعة قصائد ومجموعة دواوين ومجموعة شعراء لا يملكون أي تأثير. ماذا حدث ولماذا؟ لماذا عزلة التجربة التي نقدّمها؟ عزلة التجربة هي بسبب وعينا غير الدقيق للتجديد. ماذا يفعل الشاعر حين يقف في قاعة، أو حين ينشر ديوانه ولا يبتاعه أحد؟ إنه لا يتجدد. التجديد ليس عملية داخلية فقط، إنه عملية اجتماعية وحضارية وثقافية وظواهرها مجموعة عوامل ومن جملتها التفاعل مع المحيط.

قلنا إن الشعر القديم فيه الكثير من الخطابية والصوت المرتفع لأن الحياة كانت مفتوحة والهواء كان طلقاً. كان الهواء نقياً ومفتوحاً وكان باستطاعة الشاعر أن يصرخ. الآن ليس هذا ممكناً، وإذا أمكن فسوف يكون شيئاً مملأً، إذ لا وقت عند الناس لسماع الشعر ساعات طويلة. هناك التكنولوجيا وما أحدثته. هذه الطاقات التي هي طاقات احتكاك وطاقات إعلام وطاقات ثقافة، لو استطاع الشعر أن يجد طريقه

إلى التلفزيون مثلاً، بعرض جديد، وبفهم ووعي جديدين، كما أسلفنا، لاقترب من الناس أكثر.

التلفزيون لا يريد الشعر لأنه يدرك أن الشعر ليس شعبياً أو جماهيرياً. إنه ليس مادة مهمة إلا إذا كان ينظر إلى الشعر كما لو أنه جزء من الثقافة، فيعطي للشعر ساعة في الأسبوع، ولا يعطي. أنا لا أعتقد أن تلفزيوناً عربياً يعطي للشعر ساعة في الأسبوع أو ساعتين، وهذا أمر له مدلولاته.

لو أمكن للشعر أن يستعيد مهمته لفتح له التلفزيون نفسه.

□ ولكن طموح الشعراء كبير، فهم يقولون إنهم سيغيرون العالم مثلاً..

- إنه طموح مشروع وليس محرماً على الشاعر أن يغيّر العالم، أو يسعى إلى تغييره. ولكني لا أؤمن بهذا. الشعر يساهم إلى حد وعلى مستوى وعيه ومستوى قدرته في عملية التغيير. أنا أسأل: هؤلاء الشعراء المجددون الآن كم غيروا؟ أنا أعتقد أنهم لم يغيروا شيئاً لأنهم غير مؤثرين. كيف يغيّر شاعر لا يوزع أكثر من ألف نسخة ربّما؟ أنا لا أعتقد أن هناك شاعراً عربياً يوزّع أكثر من ألف نسخة من ديوان له. إذن من أين التغيير؟ إذا كان الناس لا يقرأون شعر شاعر ولا يحفظون شعره، كيف سيغيّر هذا الشاعر العالم؟ ربما في المستقبل وعندما يكتشف الناس هذه الدواوين..

الشعر ليس مجرد حالة فكرية بقدر ما هو أيضاً حالة اجتماعية. فلا بأس، ومنطقي وجميل جداً أن يستخدم الناس الشعر. وهذا يقودنا إلى الأغنية. الأغنية هي حالة ثقافية وحضارية وشعرية. من هم الذين يؤلفون الأغاني في المنطقة العربية؟ إنهم غالباً من الشعراء غير الكبار، غير المعروفين، بل الشعراء الذين على «قد حالهم» كما يقال، وهم لا يخدمون الشعر، بل الأغنية. أنا أتمنى أن تُغنى قصائدي ويرقص عليها الشباب. لماذا لا؟ هذا مدخل آخر للتغيير والتأثير والتفاعل مع الناس.

□ ألا ترى أننا إذا غيّرنا في الطرائق والأساليب الشعرية نلج مدخلاً حقيقياً إلى قلب الناس؟

- أنا أؤمن أنّ هناك شعراً وأن هناك نثراً ولا عبء أساسية للوزن والقافية. الوزن هو من بعض الخصائص الشعرية. الموسيقى هي بعض خصائص الشعر، وليس شرطاً أن يكون الوزن والقافية هما المقومين الأساسيين للشعر. قد يكون الكلام



المنثور أجل من الكلام الموزون . هذه ليست قضية وزن وقافية فقط ، إنها قضية وعينا بحاجتنا نحن الشعراء للتعبير والطريقة الأمثل والأجل . والأكمل لإيصال ما عندنا إلى الناس . أنا ضد القصائد التي لا تصل إلى الناس . هناك عوائق كثيرة بيننا وبين قرائنا وسامعيننا ، ناجمة عن غرابة أساليبنا وغرابة النظرة إلى الشعر . وقد قلت إن هذا من سبب علاقتنا بالنموذج الشعري الأجنبي الخارج عنا . خذ مثلاً قضية العامية والفصحى . عاميتنا هي لغة العواطف . نحن نحب بالعامية ونختصم بالعامية . ثم إذا جئنا إلى الشعر نسينا هذا التعامل المليء بالحياة اليومية وذهبنا إلى لغة أخرى ، نترجم ربما من العامية إلى الفصحى حتى نكون شعراء .

هذه مشكلة أخرى من المشاكل . أنا حاولت أن أحلها بالاقتراب مما هو مفردة عامية . المفردة العامية هي مفردة أكثر غنى من المفردة الفصيحة الفصيحة . في العامية الكثير من الكلمات الفصيحة ، لكن لأنها عامية ترفعنا عنها . لأنها استعملت في العامية ترفعنا عنها . مع أن هذه المفردة هي أغنى من المفردة المعزولة وغير المستخدمة في الحياة . نحن نتكلم لغة عربية أكثرها فصيح ، لكن تركيب العامي يختلف عن تركيب الفصحى واختلافه ناجم عن الطريقة في الكلام . فيه اختصار ، فيه خطأ ، فيه تقديم وتأخير ، وبذلك يختلف عما في اللغة الفصيحة القديمة التي جمدنا عليها في التعامل الشعري والأدبي وهذا مما يسبب لشعرنا نوعاً من الغرابة أو العزلة أو عدم الحميمية .

(القبس ٢٨/١١/١٩٨٧)



## الفهرس

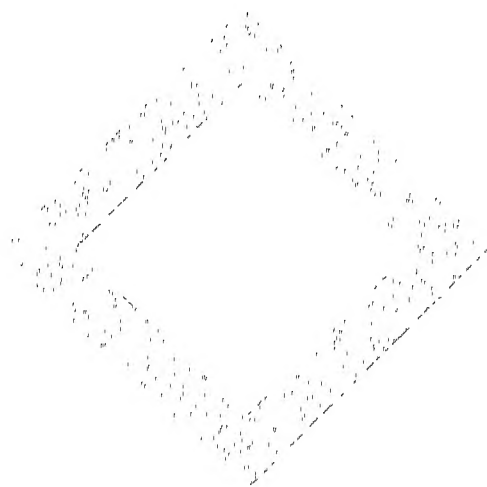
٥	.....	مقدمة
٧	.....	مع أحمد دحبور
١٥	.....	مع أحمد سليمان الأحمد
٢٢	.....	مع أحمد عبد المعطي حجازي
٢٩	.....	مع المنصف المزغني
٣٦	.....	مع المنصف الوهابي
٤٣	.....	مع أمل دنقل
٤٨	.....	مع بلند الحيدري
٦٣	.....	مع حسب الشيخ جعفر
٧٣	.....	حوار آخر مع حسب الشيخ جعفر
٧٩	.....	مع حميد سعيد
٨٦	.....	حوار آخر مع حميد سعيد
٩٢	.....	مع خليفة التليسي
٩٩	.....	مع خليل الخوري
١١٧	.....	مع سامي مهدي
١٢٥	.....	مع سلمى الخضراء الجيوسي
١٣١	.....	مع سميح القاسم
١٤٦	.....	مع شوقي بزيع
١٥٨	.....	مع عبد الرحيم عمر
١٦٣	.....	مع عبد الرزاق عبد الواحد
١٧٠	.....	مع عبد الله البردوني
١٧٥	.....	مع عبد الله راجع











الدار العربية للكتاب